

O "poema dramático" *Über die Dörfer (Pelas Aldeias)* de Peter Handke: uma análise dos desafios para a tradução segundo uma perspectiva dramatúrgica

Bettina Simone Eveline Wind

**Trabalho de Projecto de Mestrado em Tradução
(Especialização em Alemão)**

Abril, 2019

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos
requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Tradução
realizado sob a orientação científica da Prof. Doutora Ana Maria Bernardo
Professora Auxiliar do Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas da Faculdade de
Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Ana Maria Bernardo pelos conselhos, pelas inspirações para a tradução e o pensamento teórico e pela motivação que me transmitiu durante este processo intenso.

Às minhas amigas Ana Teresa Magalhães e Madalena Miranda agradeço muito pelo olhar atento e crítico na leitura e na revisão do texto.

Um agradecimento especial à Alexandra Ferreira, pelo apoio incondicional.

RESUMO

Trabalho de Projecto

O "poema dramático" *Über die Dörfer (Pelas Aldeias)* de Peter Handke: uma análise dos desafios para a tradução segundo uma perspectiva dramatúrgica

Bettina Wind

Este trabalho de projecto, que incide sobre a tradução de excertos do drama *Über die Dörfer*, de Peter Handke, tem como objectivo cruzar e aplicar conhecimentos de dramaturgia e de tradução à análise concreta desta peça, salientando quais as implicações de determinadas opções dramatúrgicas na sua tradução. O enquadramento teórico é dado pelos debates teóricos sobre a tradução literária com enfoque na tradução de textos dramáticos e de poesia, incluindo teorias como as de Sirkku Aaltonen, Susan Bassnett, David Johnston e Patrice Pavis, entre outros. O presente trabalho procura reflectir sobre questões mais concretas relacionadas com a tradução de textos dramáticos, como a importância do ritmo para um texto que é suposto ser dito e representado em palco, as dificuldades em lidar com fenómenos linguísticos específicos da língua alemã, como compostos, ou os desafios de traduzir uma variedade de tons diferentes. Também são abordadas questões mais amplas sobre os contextos socioculturais da língua de partida e de chegada que podem dificultar a tradução, assim como as implicações de géneros híbridos como o *Dramatisches Gedicht* (poema dramático) para a tradução ou o conceito geral do sistema teatral como espaço de comunicação e o seu impacto no papel e no trabalho dos tradutores.

O primeiro capítulo introduz a peça de Handke, a sua génese e recepção, as narrativas e as figuras principais. Reflecte também sobre o género do *Dramatisches Gedicht* que originalmente designa textos que se situam entre a tragédia e a comédia e entre o teatro e a poesia. O segundo capítulo oferece um enquadramento teórico pluridisciplinar, baseado em teorias e debates sobre a tradução de textos dramáticos e de poesia, bem como o papel da dramaturgia no sistema teatral e na análise de peças. O terceiro capítulo está focado numa análise dramatúrgica da peça de Handke, incluindo uma introdução às figuras, aos lugares e aos tempos da narrativa, bem como uma caracterização do estilo e das suas influências filmicas. O quarto capítulo analisa vários excertos da tradução para o português com enfoque em aspectos como o tom, a dimensão temporal, a dimensão imagética e a dimensão linguística que inclui, por exemplo, expressões regionais. O quinto e último capítulo resume a análise anterior e coloca a questão de tentar saber o que podia caracterizar uma tradução que fosse eficaz ao nível dramatúrgico.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução de drama, *Performability* (representabilidade), Implicações dramatúrgicas na tradução, Tom

ABSTRACT

Project Work

The "dramatic poem" *Über die Dörfer (Walk about the Villages)* by Peter Handke: An analysis of the challenges for a translation following a dramaturgical perspective

Bettina Wind

This project work aims at applying to the theatre play *Über die Dörfer* by Peter Handke the insights gained through a dramaturgical analysis and an analysis of the style and the specific language of the play. The theoretical context of this work is based on debates about literary translation, focusing on translation of drama and poetry and including theories by authors such as Sirkku Aaltonen, Susan Bassnett, David Johnston and Patrice Pavis, among others. The work reflects on concrete questions that are related with drama translation such as the importance of rhythm for a text that is supposed to be spoken and represented on stage, the difficulties to deal with linguistic phenomena that are specific to the German language, such as composites, or the challenge to translate a variety of different tones. More general questions about the sociocultural contexts of the source and target language that might create difficulties for a translation, the implications of hybrid genres such as the *Dramatisches Gedicht* (dramatic poem) for the translation or the general concept of the theatre system as a space of communication and its effects on the role and work of translators are discussed as well.

The first chapter introduces Handke's play, its genesis and reception, the main narrative and characters. It reflects as well on the genre *Dramatisches Gedicht* that originally designated texts between tragedy and comedy and between theatre and poetry. The second chapter offers a pluridisciplinary theoretical context, based on theories and debates on the translation of drama and poetry, as well as the role dramaturgy plays in the theatre system and for the analysis of plays. The third chapter focuses on a dramaturgical analysis of Handke's play, including an introduction of the characters, the sites and the times, as well as a characterization of the style and filmic influences. The fourth chapter analyzes various excerpts of the translation into Portuguese with a special focus on aspects such as the tone, the dimensions of time, images and specific words like regional expressions. The fifth and last chapter sums up the analysis and concludes by asking what could characterize a translation that is efficient on a dramaturgical level.

KEYWORDS: Drama translation, Performability, Dramaturgical implications for translation, Tone

ÍNDICE

0. Introdução	1
0.1 Objectivos gerais	1
0.2 Metodologia do trabalho	2
0.3 Estrutura	2
1. O objecto de estudo: a peça <i>Über die Dörfer</i> de Handke	3
1.1 Génese e recepção da peça	3
1.2 Sobre o título <i>Über die Dörfer</i> e sobre o género de <i>Dramatisches Gedicht</i>	5
1.3 A estrutura da peça: números e quadros	6
1.4 Narrativa e figuras principais	7
2. Enquadramento teórico	8
2.1 Teorias da tradução literária com enfoque na tradução de textos dramáticos e de poesia	8
2.1.1 Instabilidade no sentido na tradução de textos dramáticos	8
2.1.2 Relação intersemiótica entre texto dramático e encenação	9
2.1.3 Sensibilidade para o contexto sociocultural	10
2.1.4 Os papéis do tradutor de textos dramáticos	11
2.1.5 Particularidades na tradução de diálogos e monólogos	12
2.1.6 O conceito de <i>performability</i> (representabilidade)	13
2.1.7 Abordagens e atitudes dos tradutores na tradução de poemas	15
2.1.8 O enfoque nas imagens	16
2.1.9 Interrelações entre forma e conteúdo	16
2.1.10 A questão do ritmo	18
2.1.11 Resumo do enquadramento teórico	19
2.2 O papel da dramaturgia na análise do sistema teatral e de textos dramáticos	20
2.2.1 Dimensões da dramaturgia entre texto e teatro	20
2.2.2 Comunicação e crítica no 'sistema teatral' aberto	21
2.2.3 A dramaturgia entre acção e situação	22

3. Análise dramatúrgica de <i>Über die Dörfer</i>	23
3.1 As figuras	23
3.1.1 Relação entre os irmãos	23
3.1.2 O coro dos trabalhadores: função e referências	24
3.1.3 A figura chamada Nova: reflexão sobre a teatralidade	24
3.2 Lugar e tempo	25
3.2.1 Cenários principais: O proscénio, as obras, o cemitério	25
3.2.2 A aldeia: mais do que um cenário	26
3.3 Aspectos temporais	27
3.4 Relações semânticas e intertextuais no texto e epitexto	28
3.4.1 O texto como rede de palavras-chave	28
3.4.2 O epitexto e as suas referências	29
3.5 Caracterização geral da peça e do seu estilo	30
3.6 Influências fílmicas na obra de Handke	32
 4. Desafios da tradução: análise de excertos exemplificativos	 33
4.1 Géneros e tons de textos	34
4.1.1 Introdução em forma de poema	34
4.1.2 Fim utópico	36
4.1.3 Tom depreciativo e distópico	38
4.1.4 Paródia e jogos de palavras	39
4.2 Dimensão temporal	40
4.2.1 Sobreposição entre o passado e o presente	40
4.2.2 O futuro como um passado ideal	41
4.2.3 Associação onírica	43
4.3 Dimensão imagética	45
4.3.1 Força de imagem	45
4.3.2 Cenários de contraste	47
4.3.3 Imagens díspares	48
4.3.4 Reinterpretação da Dança da Morte	50
4.4 Dimensão linguística	51
4.4.1 Uso de expressões regionais	51

4.4.2 Tradução de provérbios e neologismos	53
5. Notas conclusivas	55
Bibliografia	61
Anexos	67
Anexo I: Tradução de passagens escolhidas da peça "Über die Dörfer" de Peter Handke	67
Anexo II: Versão original da peça "Über die Dörfer" de Peter Handke (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, pag. 383-450)	79

0. Introdução

0.1 Objectivos gerais

Este trabalho de projecto tem como ponto de partida a tradução de excertos da peça *Über die Dörfer* de Peter Handke, um texto que o autor austríaco publicou em 1981 e que, ao contrário de muitos outros textos de Handke, ainda não foi traduzido para português. O objectivo deste trabalho de projecto consiste na reflexão dos desafios que a sua tradução levanta, com base numa análise dramaturgical. Ao recorrer a uma leitura dramaturgical, espera-se criar uma visão mais complexa de um texto dramático no acto da tradução. Um outro objectivo do trabalho é o de promover o cruzamento do enquadramento teórico com a análise prática para averiguar de que forma os debates teóricos incidem sobre os problemas mais concretos da tradução, como por exemplo a questão de analisar e traduzir o ritmo particular de um texto de partida. Desta maneira, o trabalho vai explorar de que forma as questões teóricas são capazes de abrir uma nova dimensão na análise prática.

Várias questões motivam este trabalho de projecto, entre elas:

- O que significa a designação de género *poema dramático* que Handke escolheu para o seu texto e quais são as consequências desta escolha para a tradução?
- Como é que uma tradução pode lidar, ao nível sociocultural, com as diferenças entre a região dos Alpes austríacos e Portugal, tendo em conta o uso de um vocabulário muito específico para aquela região?
- Que importância tem o ritmo do texto que é destinado a ser falado e representado em palco?
- Tendo em conta as diferenças na construção sintáctica entre o alemão e o português, como é que uma tradução pode transpor o ritmo do texto de partida para o texto de chegada, seja de uma frase no micro-nível ou de um monólogo inteiro no macro-nível?
- Qual é a relação entre uma certa linguagem ou um certo tom e a figura? Existe um conceito clássico psicológico na construção das figuras ou serão elas sobretudo portadoras da linguagem sem terem características próprias?
- Quais são os eixos de comunicação que vão ser activados na peça e qual é a sua influência na tradução?
- Qual é a relação entre os aspectos dramaturgical e tradutórios? Como é que as observações no campo da dramaturgia podem influenciar de uma maneira produtiva a tradução para a tornar mais eficaz ao nível dramaturgical?

As respostas vão resultar das reflexões do processo da tradução mas serão sempre baseadas

nas observações dramatúrgicas.

0.2 Metodologia do trabalho

O método de desenvolver este trabalho foi indutivo, no sentido de, após uma análise detalhada e profunda da peça escolhida, prosseguir uma pesquisa teórica multidisciplinar que correspondesse às perguntas principais levantadas durante a análise prática. As questões do enquadramento teórico centram-se em três pontos: a questão do género, da dramaturgia e da articulação entre conteúdo e forma. Como a peça é designada *poema dramático*, o que inclui aspectos de poesia, mesmo se não sejam os mais dominantes, o enquadramento teórico vai combinar teorias tanto da tradução de textos dramáticos, como de poesia para criar uma base para a análise tradutória.

Uma vez que o trabalho adopta uma perspectiva interdisciplinar, porque consiste num diálogo entre aspectos de tradução com aspectos de dramaturgia, algumas teorias sobre a dramaturgia também vão fazer parte do enquadramento teórico. Na análise dramatúrgica da peça de Handke, o enfoque será nas figuras e na sua função para a peça, bem como nos lugares principais e nas relações semânticas e intertextuais no texto e no epitexto, para poder enriquecer a subsequente análise tradutória. Esta análise de vários excertos de tradução da peça segue um procedimento indutivo, uma vez que parte de fenómenos singulares para descobrir características gerais na peça que são analisadas através da tradução. A questão de uma tradução eficaz ao nível da dramaturgia também está tratada de uma forma indutiva.

A conclusão apresenta como síntese os resultados da análise, os desafios e as implicações da perspectiva dramatúrgica para a tradução¹.

0.3 Estrutura

Na introdução temática (capítulo 1), a peça *Über die Dörfer* de Handke vai ser introduzida no contexto em que foi escrita, na sua narrativa principal e estrutura. Também vai ser discutido o significado do género *Dramatisches Gedicht* [*poema dramático*] que Handke deu à peça, focando-nos na questão da tradição deste género e como Handke se destaca desta.

O enquadramento teórico (capítulo 2) é pluridisciplinar, como foi anteriormente referido, porque o trabalho se baseia em três debates: primeiro, nas teorias da tradução de textos dramáticos

¹ Todas as traduções das citações em língua alemã são da minha autoria. As citações em língua inglesa ficam apenas no original.

que estão no centro da discussão teórica, principalmente as características e os debates centrais das últimas décadas, por exemplo sobre o termo *performability*. Para completar este ponto, vão ser seguidamente abordados a seguir aspectos importantes da tradução de poesia, como os desafios da construção de imagens e de ritmo ou a relação entre forma e conteúdo. O capítulo teórico acaba com uma introdução aos debates recentes no campo da dramaturgia que são cruciais para uma compreensão mais cabal tanto da análise de drama como do debate actual sobre o 'sistema do teatro'.

Em seguida, no capítulo 3, a análise dramática da peça de Handke discute aspectos como a acção, a caracterização das figuras, o uso do tempo e do espaço, bem como as referências semânticas criadas na peça e no epítexto. Este capítulo preparativo para a análise da tradução acaba com uma caracterização geral da peça, do seu estilo e de influências filmicas.

O capítulo 4 apresenta uma análise da tradução de excertos escolhidos, que integra também uma perspectiva dramática, e examina os seguintes tópicos: géneros e tons, dimensões temporais, imagéticas e linguísticas.

No capítulo 5 resumem-se as características principais do texto que apresentam um desafio particular para a tradução, incluindo a questão de saber o que no exemplo de *Über die Dörfer* será uma tradução eficaz ao nível da dramaturgia.

A conclusão vai discutir os resultados da análise e visa desenvolver igualmente uma perspectiva actual para a tradução teatral.

1. O objecto de estudo: a peça *Über die Dörfer* de Handke

1.1 Génese e recepção da peça

A peça *Über die Dörfer* [*Pelas Aldeias*] constitui a última parte de uma tetralogia escrita por Handke entre 1978 e 1981, com o título provisório de *Ins tiefe Österreich* [*Pela Áustria profunda*]. Para além de *Über die Dörfer*, a tetralogia consiste em três narrativas em prosa à volta do tema do regresso e da reaproximação geográfica e mental à Áustria, terra natal de Handke². O processo de

² Katharina Pektor descreve o projecto da tetralogia da seguinte maneira: "1978 reiste Peter Handke von Alaska nach Kalifornien, Colorado Springs und New York, wo er am Romanprojekt »Ins tiefe Österreich« arbeitete. Der Held des Romans, Valentin Sorger, sollte vom hohen Norden Amerikas aufbrechen, »in sein Europa« zurückkehren »und dann auf vielfältigen Wegen, durch verschiedene Staatsformen und auch religiöse Formen auf seinen Geburtsort« Österreich zugehen, erinnert sich Handke. Aus dem Projekt wurde später eine locker verbundene Tetralogie, die die Erzählungen *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980) und *Kindergeschichte* (1981) sowie das Theaterstück *Über die Dörfer* (1981) umfasst. Die »Heimkehr« (zu Handkes Geburtsort in Kärnten) ist dabei nicht nur geografisch gemeint, sondern auch als Rückkehr zur literarischen Tradition." [Em 1978, Peter Handke viajou do Alasca para a Califórnia, Colorado Springs e Nova Iorque onde trabalhou no projecto de romance intitulado »Ins tiefe Österreich« [*Pela Áustria profunda*]. O herói do romance, Valentin Sorger, era suposto sair do norte da América para regressar à 'sua Europa' e 'continuar sob vários caminhos, atravessando várias formas de Estado e também formas religiosas até se aproximar do seu local de nascimento', a Áustria, é assim que se lembra Handke. O projecto tornou-se mais tarde numa

criação da tetralogia e sobretudo da peça *Über die Dörfer* foi acompanhado por viagens de pesquisa pela Caríntia e pela Eslovénia, as regiões de origem da família de Handke. De uma destas viagens, Handke trouxe uma série de fotos de polaróide das obras para construir uma auto-estrada onde o seu irmão Hans estava a trabalhar nessa altura e que serviram como modelo para um dos cenários da peça. O outro cenário, a praça em frente do cemitério da aldeia, é inspirado no cemitério de Stift Griffen perto da casa dos pais de Handke.

Em geral, existe imenso material de pesquisa e de acompanhamento deste processo de escrita da peça. Katharina Pektor descreve as viagens de Handke:

Dazu zählen auch Handkes ab 1976 wiederholt unternommene Reisen in seinen Geburtsort Griffen und in die Dörfer Kärntens bis nach Slowenien; sie sind durch Notizen, Fotos, kleine Skizzen oder Zeichnungen und annotierte Landkarten dokumentiert. [Isso inclui as várias viagens de Handke a partir de 1976 à sua vila natal de Griffen e às aldeias de Caríntia e até à Eslovénia, documentadas por notas, fotos, pequenos esboços ou desenhos e anotações nos mapas] (2015:1).

Desta forma, o aspecto autobiográfico torna-se óbvio.

A peça foi escrita entre o verão de 1979 e o de 1980. Publicada em 1981 como livro, a primeira encenação foi realizada em 1982 por Wim Wenders e Johannes Klett no âmbito dos *Salzburger Festspiele*. Como previsto pelo autor e pelo seu editor, Siegfried Unseld, a encenação recebeu na sua maioria críticas negativas, sobretudo devido aos longos monólogos, ao tom idealista e a uma falta de distanciamento irónico. Evelyne Polt-Heinzl analisa estas reacções de forma seguinte:

Die Kritik legte die 'Sakralität', die sie Handkes Stück unterstellte, in die Figur des Autors hinein und billigte ihm bewusste Akte der Distanzierung und Ironie nicht zu. [Os críticos transferiram a 'sacralidade' que supuseram na peça de Handke para a própria figura do autor e não lhe admitiram actos conscientes de distanciamento e de ironia] (2012:8)

O plano inicial era o de transformar a tetralogia em filme com Wim Wenders como realizador, mas devido a problemas financeiros, o projecto de filme não foi realizado. *Über die Dörfer* tem um forte laço temático com outros textos de Handke, mas reflecte também sobre o teatro em si, sobretudo através da figura chamada Nova que introduz as figuras principais e os valores e ideais gerais. Esta reflexão mais geral sobre a teatralidade e os papéis dos actores e do público no momento da representação já se encontra em outras peças de Handke, como por exemplo numa das suas peças mais conhecidas, *Publikumsbeschimpfung [Insulto ao Público]*, uma peça que já foi traduzida e representada em Portugal. Assim, o autor abre uma nova dimensão intertextual tetralogia com partes vagamente ligadas que inclui as narrativas *Langsame Heimkehr [Lento retorno]* (1979), *Die Lehre der Sainte-Victoire [A lição de Sainte-Victoire]* (1980) e *Kindergeschichte [História de uma Infância]* (1981), bem como a peça *Über die Dörfer [Pelas Aldeias]* (1981). O 'retorno' (para o local de nascimento de Handke na Caríntia) não tem apenas significado geográfico, mas também significa o regresso a uma tradição literária." (2015:1)

dentro da sua peça *Über die Dörfer*.

1.2 Sobre o título *Über die Dörfer* e sobre o género de *Dramatisches Gedicht*

Para perceber melhor o enfoque da peça, é importante saber mais sobre a escolha do título, já que o mesmo é ambíguo, susceptível de diferentes interpretações, ainda que o seu autor manifeste preferência por uma leitura. Com efeito, segundo Katharina Pektor (2015), o editor Siegfried Unseld cita um comentário de Handke sobre a escolha do título:

Zu meiner Überraschung erzählt mir dann Peter Handke vom Theaterstück. Es sei 'reines Theater', sein Titel 'Über die Dörfer' (er sei so zu verstehen: man fahre nicht über die Autobahn, sondern über die Dörfer aufs Land). [Para surpresa minha, Peter Handke contou-me algo sobre uma peça de teatro. Tratava-se de 'teatro puro', o seu título era 'Pelas Aldeias' (no sentido de viajar não pela auto-estrada, mas pelas aldeias para chegar ao campo).] (2015:1)

O comentário esclarece que *Über die Dörfer* tem de ser traduzido por *Pelas Aldeias*. É também desta forma que a expressão é usada duas vezes na peça. No título original, porém, há uma segunda conotação, de falar *sobre* as aldeias (o título alemão também pode ser traduzido como *sobre as aldeias*). Mesmo que esta tradução não esteja correcta neste sentido, parece importante integrar este aspecto, porque de facto, trata-se de um texto *sobre* a vida numa aldeia.

De grande importância é também a designação do género de texto, *Dramatisches Gedicht* [*poema dramático*], que mostra que não se trata apenas de uma peça de teatro, mas que o seu carácter poético também é um aspecto essencial a considerar. O *poema dramático* que normalmente designa textos dramáticos escritos com métrica, representa, segundo Gerd Egle (2018:1), uma espécie de mistura entre tragédia e comédia e foi usado, no período clássico, para distinguir peças da classificação clássica entre tragédia e comédia. Entre as obras importantes da literatura clássica alemã designadas como *Dramatisches Gedicht* pontuam *Nathan der Weise* de Lessing, *Wallenstein* e *Die Jungfrau von Orleans* de Schiller, bem como o *Faust* de Goethe. Entre os exemplos europeus mais conhecidos encontra-se *Peer Gynt* de Ibsen, *Prometheus Unbound* de Shelley, e, no campo da ópera, *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Na variedade de épocas e temas diferentes que estão presentes nestes exemplos, já se torna evidente que cada autor usou este género de poema dramático à sua maneira e com o seu estilo, por exemplo para criar uma utopia humanista, como Lessing, ou para desenvolver um herói entre comédia e tragédia, como Ibsen. Enquanto no período clássico se tratou sobretudo de criar distanciamento da tradição, misturando os géneros, este passo já não seria necessário para um autor contemporâneo como Handke, porque já não existem quaisquer fronteiras entre géneros e até a própria designação de género já deixou de ter importância.

Mesmo assim, Handke decidiu integrar a sua peça na tradição antiga de *Dramatische Gedichte*. Por isso, pode ser produtivo ver as semelhanças, mas também as diferenças entre *Über die Dörfer* e as características da tradição clássica. Com *Nathan der Weise*, a primeira peça alemã assim designada, Handke partilha a utopia humanista que desenvolve sobretudo no último monólogo de Nova. Mas também o aspecto poético, que se revela não apenas nas rimas e canções mas também na linguagem densa e metafórica, pode ser considerado importante para a escolha do género que se refere à poesia. Para além disso, a presença de um tom ora negativo, ora positivo na peça corresponde à mistura entre tragédia e comédia, mas ao mesmo tempo há poucas partes abertamente humorísticas. O que predomina são sobretudo as partes mais sérias. Uma diferença entre *Über die Dörfer* e as peças clássicas é o uso de uma estrutura mais aberta em vez de actos e cenas, estrutura que vai ser explanada no próximo ponto.

1.3 A estrutura da peça: números e quadros

Na figura 1, começamos por apresentar um esquema da estrutura da peça em análise, para mais fácil orientação de um leitor inicial, seja ele dramaturgo, tradutor ou encenador.

Estrutura da peça <i>Über die Dörfer</i>	Páginas	Personagens
Epitexto e lista de personagens	p.385-388 (4 pág.)	
Número 1	p.389-394 (6 pág.)	Gregor, Nova
Número 2 (primeiro quadro)	p.395-417 (23 pág.)	Governanta, Gregor, Hans, Albin, Ignaz, Anton
Número 3	p.418-422 (5 pág.)	Sophie, Gregor
Número 4 (segundo quadro)	p.423-450 (28 pág.)	Senhora Idosa, Gregor, Nova, Hans, Filho de Hans, Sophie, Albin, Ignaz, Anton

Figura 1 - *Estrutura da peça*

Ao título e à designação do género seguem indicações para os actores que podem ser consideradas tanto didascálias como epitextos. Duas citações e a lista das figuras antecedem a própria peça que começa simplesmente com o número 1, que é um diálogo introdutório entre Nova e Gregor à frente da cortina (6 páginas). Apenas no número 2 é acrescentado *Das erste Bild [o primeiro quadro]* cujo cenário consiste num estaleiro de obras de construção de uma auto-estrada. Esta parte abrange 23 páginas e tem o enfoque na vida dos trabalhadores que é apresentada pela governanta, por Hans e por um coro de três trabalhadores. O número 3 (5 páginas) passa-se outra vez em frente da cortina, desta vez entre Sophie e Gregor a discutir sobre o futuro negócio de Sophie. O número 4 é a parte mais longa (28 páginas) e apresenta o segundo e último quadro, *Das zweite Bild*, numa praça em frente do cemitério da aldeia. Esta parte consiste numa reflexão sobre o passado da aldeia em dois monólogos, um da senhora idosa e outro de Gregor, bem como numa

visão crítica do presente, apresentada pela senhora idosa e por Hans, para depois entrar numa fase mais cerimonial com o último monólogo de Nova, rodeada por todas as figuras com as caras cobertas por máscaras.

A peça não está dividida em cenas e tem apenas didascálias de entradas e saídas. Pela descrição dos quatro números, apercebemo-nos de que o número 2 (o primeiro quadro) e o número 4 (o segundo quadro) são as partes principais, enquanto os mais curtos, números 1 e 3, servem mais como introdução para as partes a seguir. Numa peça clássica, os números 1 e 3 seriam chamados entre-actos porque estão situados entre as partes principais. Nesta peça, não são designados como quadros, provavelmente porque acontecem no proscénio e não incluem qualquer cenário. Em termos de conteúdo, há vários enfoques, na relação entre os irmãos Gregor, Hans e Sophie, na vida dos trabalhadores e na vida na aldeia, mas estas linhas temáticas não podem ser vistas como separadas porque estão interligadas em cada parte da peça.

1.4 Narrativa e figuras principais

A descrição da vida na aldeia e a contemplação e visão da natureza à volta dela são os aspectos mais centrais na peça. Por isso, a acção e o conflito não são as características mais presentes, servindo apenas para criar uma estrutura de base à volta de três irmãos que apresentam a sua visão de cada um dos outros irmãos em monólogos extensos e em alguns diálogos. Toda a acção da peça decorre na aldeia na qual vivem os dois irmãos, Hans e Sophie. O terceiro irmão, Gregor, tinha deixado a aldeia há muito tempo para prosseguir uma nova vida numa cidade distante. Ele precisa de regressar agora à aldeia devido a questões de herança. Como a irmã se quer tornar independente com uma loja própria, a questão sobre o que é justo na partilha da herança dos falecidos pais torna-se o centro da discussão, que revela memórias conflituosas da infância e da vida adulta dos três irmãos.

A peça é enquadrada por dois monólogos da figura de Nova, que guia a narrativa e que se dirige directamente ao público, abrindo um meta-nível da peça. No seu último monólogo, Nova também desenvolve uma visão positiva sobre a vida na aldeia e a coexistência com a natureza, dois temas que são centrais para a narrativa da peça e que são elaborados também pelas outras figuras de uma forma extensa e visionária.

2. Enquadramentos teórico

2.1 Teorias da tradução literária com enfoque na tradução de textos dramáticos e de poesia

O género dramático levanta outras questões específicas, diferentes das da prosa e da poesia, que assentam no seu duplo carácter de ser um texto escrito para ser dito numa encenação teatral. Esta transformação para uma encenação inclui também outros elementos não-verbais que apoiam a narrativa e que exprimem a visão artística do encenador e da sua equipa sobre o texto dramático. Patrice Pavis propõe um esquema que nos irá servir de orientação neste processo de transformação do texto original. Pavis (1998:134 -138) define o texto original como T0, como T1 ele define a tradução para uma outra língua, T2 é a análise dramaturgica que inclui informações para a encenação, T3 é a encenação e finalmente T4 a recepção pelo público.

Este esquema mostra, entre outros aspectos, que o trabalho dos tradutores de transpor o texto original T0 para o texto traduzido T1 é seguido pelo trabalho do dramaturgista que desenvolve juntamente com o encenador a versão dramaturgica T2, acompanha criticamente o processo de encenação T3 e representa o mediador entre a peça e o público no passo T4. Esta relação entre tradutores e dramaturgistas é um aspecto importante para este trabalho, pois este consiste numa tentativa de ver como a perspectiva da tradução pode ser enriquecida pela perspectiva da dramaturgia.

Assim, esta parte teórica também vai tratar do papel dos tradutores, sobretudo em relação ao processo da encenação. Este subcapítulo aborda vários temas relevantes para a tradução de textos dramáticos em geral e para a análise concreta deste projecto. A última parte do capítulo é dedicada a alguns aspectos da tradução de poesia, como por exemplo o ritmo, o uso de imagens e a forte relação entre forma e conteúdo. Estes aspectos podem ser úteis para a reflexão sobre a peça e o seu estilo, tendo em conta que Handke usou por vezes rima para destacar algumas partes do resto da peça, bem como imagens poéticas e neologismos.

2.1.1 Instabilidade no sentido na tradução de textos dramáticos

Cada tradução questiona a estabilidade do sentido no original e desestabiliza a ideia de um conteúdo inequívoco. Porém, esta interacção recíproca entre o original e a tradução não foi reconhecida tradicionalmente. Sirkku Aaltonen comenta: "...the instability of the meanings has not been recognised in the source texts but only in performances and translations." (2003:10) Neste sentido, existe um movimento inverso entre T1 e T0, a direcção da interpretação é para a frente e, ao mesmo tempo, para trás. Esta instabilidade não ocorre apenas ao nível do sentido do texto, mas

também caracteriza os debates à volta da tradução de textos dramáticos. Trata-se de um campo heterogéneo, não apenas porque inclui tanto teóricos como praticantes, mas também porque são desenvolvidas perspectivas muito diferentes em relação à tradução. Pedro Gomes Ferreira resume esta questão de forma seguinte: "Com efeito, a tradução de texto dramático é uma área marcada por uma relativa instabilidade, evidenciada pela diversidade inconclusiva de debates teóricos, decorrente da multiplicidade de práticas dos tradutores e das companhias de teatro." (2017:11)

Esta diversidade nos debates teóricos também se encontra em outros campos de debate sobre tradução literária. O que torna o campo do teatro tão especial é o facto de ter o que Gomes Ferreira chama uma "multiplicidade de práticas", porque se trata de uma tradução que vai ser modificada no processo da encenação. Por isso, estão envolvidos vários agentes com perspectivas e objectivos diferentes. Logo, também os debates teóricos se concentram em aspectos muito diversos. Nos pontos seguintes, vai ser discutida sobretudo a relação entre texto traduzido (T1) e encenação (T3), a interacção com o contexto sociocultural, o aspecto da representabilidade (*performability*), bem como o papel do tradutor no campo do teatro.

2.1.2 Relação intersemiótica entre texto dramático e encenação

A característica mais marcante nos textos dramáticos é a ligação entre o texto (traduzido) e a prática da encenação. Susan Bassnett descreve essa ligação: "... a theatre text exists in a dialectical relationship with the performance of that text. The two texts - written and performed - are coexistent and inseparable, and it is in the relationship that the paradox for the translator lies." (1985:87)

O paradoxo que Bassnett descreve é complexo porque liga dois textos de natureza muito diferente, o texto escrito e o texto representado, que inclui outros sistemas semióticos. Para além disso, a relação torna-se ainda mais complicada porque no momento da tradução existe apenas o texto escrito e o texto teatral apresenta ainda uma mera possibilidade. Algumas teorias semióticas discutiram diferentes modos de como captar de modo mais eficaz a relação entre o texto dramático (T0) e o texto representado ou teatral (T3)³. Esta perspectiva vê o texto traduzido como um dos vários sistemas de signos que interage com outros sistemas. Na sua tese, Maria João Grilo classifica vários sistemas não-verbais: "Os signos não verbais estão presentes no próprio código teatral do qual fazem parte os códigos visual, acústico, proxémico, quinésico e paralinguístico." (2010:18) Na peça de Handke, os códigos visual e proxémico abrangem por exemplo a coreografia dos três

³ Retomamos aqui a classificação proposta por Pavis (1998), apresentada no ponto 2.1

trabalhadores à volta de um escadote (Handke, 1992:443)⁴, o código acústico torna-se importante no último número em que a criança faz barulho a matraquear (Handke, 1992:439), mas de resto há poucas didascálias a ilustrar os sistemas não-verbais.

Grilo (2010:21) chama ao processo de tradução de um texto dramático (escrito) para um texto teatral (encenado) "um processo de transcodificação intersemiótica" e sublinha desta forma a importância de sistemas de signos diferentes. Como teórico de grande importância para a semiótica, Patrice Pavis contextualiza o texto adicionalmente num contexto mais amplo cultural e ideológico:

Reflection on translation confirms a fact well known to theatre semioticians: the text is only one of the elements of performance and, here, of translating activity, or, put in another way, the text is much more than a series of words: grafted on to it are ideological, ethnological and cultural dimensions. (1992:149)

Esta observação amplia a ideia de uma tradução intersemiótica porque não inclui apenas elementos semióticos mas descreve também o contexto cultural e ideológico que influencia estes sistemas. Esta influência sobre o texto dramático e a sua transformação intercultural, cada vez que é traduzido para o teatro, vão ser analisadas no ponto seguinte.

2.1.3 Sensibilidade para o contexto sociocultural

O texto dramático pode ser inserido, assim como outros tipos de texto, num contexto sociocultural que tem um efeito sobre o próprio texto (Aaltonen, 2000:2). Um factor interessante é a renovação do texto original através da tradução que o leva para um novo contexto sociocultural, de cada vez que é traduzido. Susan Bassnett escreve sobre as tradições das traduções de peças de Shakespeare: "...audiences in other cultures can enjoy new, innovative versions of his plays in translation" (2011:99). À primeira vista, esta observação parece surpreendente porque dá uma preferência às versões traduzidas de peças de Shakespeare, e, deste modo, desestabiliza a posição central do texto de partida que consegue apenas desenvolver o seu potencial inovador através das traduções como meio privilegiado para a recepção. Erika Fischer-Lichte (1990:283) chama a esta transposição para um contexto novo *productive reception*. Randiccio comenta esta expressão:

She [Fischer-Lichte] suggests using the term 'productive reception' to refer to the adoption of elements from foreign theatrical traditions which undergo cultural transformation through the process of production, thereby making the target culture productive again. However, what is remarkable in the concept of productive reception is not only that the source texts serve the needs of the target culture,

⁴ A peça *Über die Dörfer* faz parte de uma publicação intitulada *Die Theaterstücke* que inclui todas as peças de teatro escritas por Handke. Todas as citações da peça são tiradas desta publicação (1992).

but that the term focuses attention on the representations of the Other and its construction in the final product: a translation and then a performance. (2012:17)

A figura do Outro está presente em cada género literário, mas no teatro, ela está a ser representada por actores vivos que são o 'outro' de duas maneiras: como actores de um papel e como representantes de uma construção cultural alheia. Neste sentido, a tradução dramática é especialmente sensível ao contexto cultural, como Christina Zurbach resume: "...o teatro é uma arte muito sensível ao universo social e político onde existe e com o qual está em relação." (2007:15)

Esta sensibilidade para o contexto social e político significa um desafio para os tradutores quando os textos dramáticos em causa têm uma forte relação com uma região na língua de partida que não tem correspondência na língua de chegada. Esta vai ser também uma das problemáticas na tradução de alguns excertos da peça de Handke.

2.1.4 Os papéis do tradutor de textos dramáticos

Como pode o tradutor relacionar-se com o contexto do processo de tradução ou de encenação? Segundo Sirkku Aaltonen (2000:5), a transformação de um texto dramático numa versão dramática de encenação depende essencialmente da atitude do encenador: Este ou se centra no texto dramático de partida (T0) ou no texto traduzido (T1) ou usa o texto como matéria bruta para uma performance ou outro tipo de espectáculo. Este enfoque na figura do encenador tem como efeito que os outros participantes, como os tradutores e os dramaturgistas, pareçam ter papéis secundários. Por isso, vários teóricos e práticos tentam fortalecer o seu papel no processo. Susan Bassnett, por exemplo, encoraja os tradutores a não ver o seu trabalho como actividade isolada, mas a entrar activamente no processo de colaboração: "Translators for the theatre should be bold and collaborative...." (2011:101) Este discurso já marca a diferença entre tradutores para o teatro e tradutores para outros géneros literários porque o processo em equipa faz parte de cada encenação e apresenta uma possibilidade, mas também um desafio para os tradutores no sentido de estes encontrarem o seu lugar nesta constelação complexa de criação.

Mark Batty escolhe um outro argumento, vendo o papel dos tradutores em paralelo com o papel dos encenadores: "...the place of the director can, arguably, only be one parallel to that of the translator whose function s/he anyway parallels: a sharply receptive artist, a communicator, a transmitter and renderer of thought." (2000:71) David Johnston descreve o mesmo papel, mas sublinha a transformação do contexto original para criar uma relação com o público actual que ambos - os encenadores e os tradutores - tentam criar:

The translator's task is analogous to that of the director, in this as in other aspects of their work: to return freshness to the play by negotiating the connections that the play sought to make with its original audience - its cultural utility - into the 'life worlds' of spectators here and now. (2007:84)

No entanto, esta equivalência entre tradutor e encenador subestima o facto de que os tradutores muitas vezes precisam de tomar decisões sozinhos, enquanto os encenadores têm desde o início uma equipa à sua volta. Para além disso, a cultura de partida e a cultura de chegada entram muitas vezes numa relação complexa e às vezes conflituosa, como sublinha Geraldine Brodie: "The translator performs a paradoxical role, both highlighting and suppressing cultural difference. The conflicts remain." (2012:78)

Por outras palavras, o papel do mediador é marcado pela reflexão das diferenças culturais e, por isso, não é um processo fluente de transposição, mas acontece num *setting* conflituoso que reserva aos tradutores uma posição paradoxal entre os pólos. Ligada a esta questão da tensão e do conflito está a questão de poder de agir ou a *agency*: Quem tem poder no processo de criação? Os tradutores, os dramaturgistas, os encenadores, ou os três em negociação? Reflectir sobre as constelações e as relações de trabalho parece crucial nesta discussão porque define ao nível prático quem de facto interpreta os paratextos e subtextos do texto dramático. No caso da peça de Handke, existem tão poucas didascálias que o trabalho do encenador vai ser sempre à base de uma livre interpretação, enquanto o trabalho do tradutor se foca sobretudo nos monólogos e nos poucos diálogos. Os próximos subcapítulos concentram-se nas características dos monólogos e diálogos em peças dramáticas e também na questão do potencial teatral do texto que tem sido abordada através do termo de *performativity* (representabilidade).

2.1.5 Particularidades na tradução de diálogos e monólogos

De que maneira se desenvolveu o processo concreto de tradução de diálogos e monólogos? O texto de Handke tem como característica a falta de diálogos e o uso quase exclusivo de longos monólogos que aproximam o texto - pelo menos ao nível formal - de uma narrativa em prosa. Na sua análise, Matthieu Vignes concentra-se nos monólogos da peça *La nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès para acentuar a ideia do "living aspect" de um texto que é representado no palco e na maneira como um texto dramático se aproxima da poesia:

A monologue presents a translator with a difficult duality. The first instinct could be to consider it as prose. There are no dialogues, the dynamic element of a dramatic text is therefore absent, making it easier to transpose. But the "performability" of a monologue can be also considered even more complex. *La nuit juste avant les forêts* by Bernard-Marie Koltès is a good example of the difficulties

of translating a monologue. If the wording is closer to prose than an ordinary dramatic text, the rhythm and dynamic is extremely important. The text has been written to be performed on stage, to be said as a living act. It is primordial for the translator to render this living aspect of the text. In that regard, a monologue translation can be more related to poetry translation than prose, the notion of "performability" being a question of rhythm and "breathing" of a living text. (2018:4-5)

O que parece sobretudo interessante aqui é a conclusão de que o monólogo se aproxima da poesia devido ao seu ritmo, à sua dinâmica e ao facto de ser falado ao vivo e "respirado", como diz Vignes. Esta observação convida a compreender cada monólogo na peça de Handke como uma espécie de poema que funciona como unidade própria dentro do texto.

Snell-Hornby concorda com a perspectiva de ver monólogos e diálogos como composições de linguagem: "Theatre dialogue is essentially an artificial language, written to be spoken, but never identical with ordinary spoken language." (2007:111). O aspecto da linguagem artificial distingue uma peça da linguagem oral, o que se torna particularmente evidente na peça de Handke que nem sequer tenta imitar uma maneira mais coloquial ou quotidiana de falar. Como traduzir este lado artificial no texto dramático também levanta questões em relação aos debates à volta de *performativity* (representabilidade), um termo que tem no seu centro a pergunta se um texto dramático inclui já um potencial teatral e se a tradução deveria orientar-se pela oralidade no palco. Estas questões vão ser discutidas no ponto seguinte.

2.1.6 O conceito de *performability* (representabilidade)

Muitas vezes, o potencial de uma tradução e o desafio que lhe é inerente vão-se tornar evidentes apenas no processo concreto dos ensaios, como resume David Johnston: "It may be only in the rehearsal room that the translator becomes fully alive to the potentialities of performance - for better and for worse - that are encoded into his or her own playscript." (2004:34) Até que ponto um texto incorpora já este potencial performativo? Para responder a esta pergunta, foram desenvolvidas várias teorias à volta do termo *performability* (representabilidade).

O termo *performability* foi já discutido por teóricos da semiótica, mas foi Susan Bassnett que acrescentou um novo nível ao debate nos anos oitenta, procurando estruturas que apenas existem em textos dramáticos. Ekaterini Nicolarea resume a posição de Bassnett da forma seguinte:

On the one hand, *performability* implies a distinction between the idea of the written text and the physical aspect of the performance, and, on the other hand, it presupposes that the theater text contains within its structure some features that make it performable: a coded gestural patterning. (2002:6)

Estas estruturas não são fixas mas apresentam motivos que podem mudar conforme o contexto

cultural da encenação.

A partir do meio dos anos oitenta, porém, Bassnett começou a criticar e recusar o termo *performability* bem como a sua própria expressão de *gestural patterning* porque ela identificou vários subtextos que podem variar e que não permitem uma leitura óbvia. Bassnett sublinhou também a qualidade do texto escrito que tem o seu próprio valor, independentemente da encenação, como conclui Nicolarea (2002: 6, 11). O texto dramático é considerado autónomo porque os seus sentidos múltiplos não definem uma tradução teatral ou são definidos por ela. Grilo também segue esta ideia do texto que se mantém aberto para vários sentidos e várias leituras depois do acto da tradução:

Sem transmitir nenhuma leitura ou interpretação específica do texto original, preservando as suas ambiguidades e o seu mistério, a tradução não determina, nem impõe uma determinada encenação, apenas prepara o caminho para que esta seja possível. (2010:28)

Nos anos 2000, Nikolarea analisa a ideia de uma dicotomia entre traduções orientadas para a encenação ou para uma publicação e vai criticar esta polarização do ponto de vista prático: "Examination shows that, in practice, there are no precise divisions between a performance-oriented translation and a reader-oriented translation, but rather there exists a *blurring of borderlines*." (2002:13) Este pensamento está muito perto das questões concretas de tradutores que - sem saber se o texto que traduzem vai ser publicado ou encenado ou ambas as coisas - precisam de pensar nestas duas dimensões do texto dramático ao mesmo tempo.

Um aspecto de *performability* que parece importante para esta 'estratégia dupla' é a questão do fluxo do texto falado ou, nas palavras de Matthieu Vignes: "Performability is often explained as the need to give the translated play a fluent speech rhythm and practicable movements for the actors in order to make the play performable in its translated version." (2018:5) Nesta definição de *performability*, o que está no centro é uma tradução com um ritmo fluente. Mas o que acontece se um texto original é escrito de propósito de uma maneira intrincada, dificultando assim uma tradução teatral?

No caso da peça de Handke, existem neologismos, frases muito longas e uma sintaxe complicada que criam propositadamente entraves ao fluxo da linguagem. Como consequência, a própria lógica e a composição da peça têm de ser reflectidas, a fim de poder explorar o seu potencial dramático e dramático.

2.1.7 Abordagens e atitudes dos tradutores na tradução de poemas

A tradução de poesia não é central para esta análise porque se trata de um texto dramático, mas já o subtítulo *poema dramático* introduz a dimensão da poesia que é integrada no texto através do monólogo inicial de Nova em rima, bem como nas canções do coro dos trabalhadores que também rimam. Para além destas partes que se aproximam de forma directa à poesia, existe um uso da linguagem com atenção ao ritmo e às imagens densas que justifica abordar alguns aspectos da tradução da poesia.

A maneira de se aproximar de uma tradução de poesia depende naturalmente da respectiva atitude dos tradutores. Duas atitudes opostas podem ser activadas para a maneira de traduzir a peça de Handke. Barbara Wiedemann realiza uma análise dos trabalhos de tradução de Paul Celan e concentra-se no termo de 'Genauigkeit [precisão]':

'Genauigkeit' war für ihn [Celan] in diesem Sinn ein Ernstnehmen des fremdsprachigen Texts und von dessen Autor im Gespräch - und das heißt im Bewusstsein, dass ein Gespräch nur gelingen kann, wenn sich beide Gesprächspartner aktiv beteiligen und einbringen. [A 'precisão' significava para Celan tomar a sério o texto na língua estrangeira e também o seu autor na conversa - e isso significa estar consciente que uma conversa pode apenas resultar se ambos os parceiros participam e se envolvem activamente.] (2013:167)

A autora sublinha o encontro entre autor e tradutor como activo e de igual para igual. Assim, Wiedemann (2013:162) defende a postura de Celan que foi muitas vezes criticado por traduzir com uma atitude demasiada livre em relação ao texto original e por mostrar o seu próprio estilo mais do que o estilo do autor. A imagem do encontro não só defende a atitude de Celan como parceiro de igual valor na conversa. Segundo Wiedemann, o tradutor também tem uma responsabilidade no acto de traduzir porque está consciente da sua subjectividade e também da noção do tempo actual para o qual está a traduzir:

Genauigkeit bedeutete für ihn [Celan] aber, so meine ich gezeigt zu haben, mit diesem Wissen um die Subjektivität und Zeitgebundenheit jeder Übertragung verantwortlich umzugehen. [A precisão significava para Celan, como foi mostrado, ter uma atitude responsável perante este conhecimento da subjectividade e da temporalidade de cada tradução.] (2013:192)

Num plano oposto está a atitude representada pela análise de Lucyna Will que segue a ideia do lúdico. Esta autora também acentua na sua análise a subjectividade dos tradutores, mas esta realiza-se no "Spiel mit Wort und Werk" [jogo com as palavras e a obra]:

Das übersetzerische Spiel mit Wort und Werk manifestiert sich jedoch am prägnantesten am großen hermeneutischen Übersetzungszirkel, dessen Gang sich von Gastkultur zu Gastkultur unterscheidet und dabei immer durch die Individualität des Übersetzers, seine persönlichen Präferenzen, mit gestaltet wird. [O jogo de tradução das palavras e das obras manifesta-se, porém, de forma mais clara no círculo hermenêutico da tradução, cujos passos diferem consoante a cultura de chegada e que é marcado sempre pela individualidade do tradutor, bem como pelas suas preferências.] (2003:185)

À primeira vista, a ideia de uma atitude lúdica parece ser oposta à exigência de uma atitude desenvolvida por Wiedemann através do trabalho de tradução de Celan. De facto, ambas as abordagens se completam uma à outra, porque apenas quando um texto é levado a sério nas suas características se torna possível ganhar uma distância do original para ser capaz de improvisar na tradução de uma forma mais lúdica. Esta improvisação com o texto pode tornar-se útil nas partes da peça de Handke onde o autor usa jogos de palavras e neologismos.

2.1.8 O enfoque nas imagens

Como forma concentrada de linguagem, os poemas transportam, em poucas linhas, pensamentos e um ambiente, pelo que o trabalho de tradução está centrado nos pormenores e presta atenção a palavras individuais e a imagens, como Jiří Levý observa no seu livro sobre tradução literária: "Poetry demands, by contrast, closer attention to imagery and more sensitive treatment of individual words." (2011:190)

A tradutora e teórica Monika Fahrenbach-Wachendorff (2005:2) usa as duas expressões *Wörtlichkeit* (literalidade) e *Bildlichkeit* (qualidade figurativa) para descrever esta atenção às palavras e imagens principais. O seu ensaio refere-se a poemas de Baudelaire, mas desenvolve também critérios gerais importantes para a tradução de poesia. A ideia de combinar *Wörtlichkeit* e *Bildlichkeit* pode ser vista de uma forma complementar porque uma tradução tenta compreender uma imagem o mais exactamente possível, quer dizer 'literalmente'. Ao mesmo tempo, se for preciso respeitar também a métrica e a rima, o enfoque seria no total da imagem e não tanto nas palavras individuais, como se fosse uma tradução literal, sublinha Fahrenbach-Wachendorff (2005:2). No caso da peça de Handke, não há métrica e há pouca rima, mas o enfoque nas imagens densas e complexas aproxima o texto das características da poesia.

2.1.9 Interrelações entre forma e conteúdo

Num poema, a interligação entre forma e conteúdo é uma das questões mais gerais nas teorias de tradução de poesia. Primeiro, os tradutores precisam de decidir se vão manter a rima e a

métrica de um poema - no caso de ser escrito em rima - ou se se decidem por uma tradução em prosa, que é caracterizada por Andreas Wittbrodt da seguinte forma:

Die sinntrue Gedichtübersetzung oder auch Prosaübersetzung (qua Handlung) ist ein Verfahren der literarischen Textverarbeitung mit dem Ziel, durch den Verzicht auf die Reproduktion der Form des Originals dessen Sinn möglichst vollständig und exakt zu reproduzieren, wobei zumindest entweder die syntaktische Struktur des Originals reproduziert oder aber ästhetische Qualität angestrebt wird. [A tradução de um poema fiel ao sentido ou uma tradução em prosa (no fundo, a respectiva acção) é um procedimento de trabalhar o texto literário com o objectivo de reproduzir o sentido do original de uma forma tão completa e exacta quanto possível, desistindo de uma reprodução da forma, processo que inclui pelo menos a reprodução da estrutura sintáctica do original ou, no mínimo, da sua qualidade estética.] (1995:345)

Esta forma de tradução, que é uma das cinco hipóteses de tradução de poesia distinguidas por Wittbrodt (1995:345), está no centro desta reflexão porque foi também a variante escolhida pelos monólogos de Handke que usam rima. Ao mesmo tempo, esta escolha não significa deixar a forma do poema de lado, porque ela oferece indicações valiosas para a interpretação do conteúdo e produz sentido, como é sublinhado por Jiří Levý: "There is a complex relationship between the formal features of verse and the ideas it conveys; in their quest for a key to the form, translators should have particular regard for the pertinent semantic functions of the form." (2011:202) Como sublinha Levý, a rima também tem efeitos ao nível sintáctico, porque as rimas cortam o poema em linhas e, ao mesmo tempo, juntam partes que não estão ligadas ao nível sintáctico:

Poetry exhibits freer syntactic relations, because, for one thing, additional structural factors apply. In verse, the continuity of the syntax is interrupted by line breaks and caesuras, while by contrast, individual, syntactically unrelated components are linked by rhyme and other formal parallelisms. (2011:189).

Segundo Fahrenbach-Wachendorff (2005:1), a forte interacção entre forma e conteúdo também representa um critério central para a tradução de poesia, não apenas porque a forma cria sentido, mas também devido à densidade do ritmo e das palavras-chave. Sobretudo a questão do ritmo é central para o texto de Handke, porque ele próprio diz na conversa com Siegfried Unseld, citada por Katharina Pektor, que há um ritmo especial que atravessa a peça (2015:1). Por isso, a próxima parte dedica-se aos aspectos do ritmo na tradução de poesia.

2.1.10 Questão do ritmo

Do ponto de vista de Levý, o ritmo de um poema é considerado mais importante do que a métrica:

Therefore, if the relationship between the verse form and its content is not to be altered, its actual acoustic expression (rhythm, tempo etc.) should be the point of reference, not its formal structure (the metre), since it is the former which is closely associated with the content. (2011:202)

Esta perspectiva corresponde à de Fahrenbach-Wachendorff, que descreve a relação entre a métrica e o ritmo como uma relação de tensão:

Wenn Metrum und Reim vor allem die Struktur des Gedichtes bestimmen, so gestalten die rhetorischen Formen und der Rhythmus wesentlich die sprachliche Dynamik und Bewegung, und damit die Atmosphäre eines Gedichtes. Wiederholungen, Parallelführungen, Inversionen, Temposteigerungen oder Verzögerungen erzeugen gemeinsam mit dem Sprachrhythmus, der sich in Spannung zum Metrum entwickelt, eine Anschaulichkeit der Redebewegung, die unmittelbar Evidenz schafft, über das Begrifflich-Inhaltliche hinaus. [Se a métrica e a rima definem sobretudo a estrutura de um poema, as formas retóricas e o ritmo criam essencialmente a dinâmica e o movimento da linguagem e, dessa forma, a atmosfera de um poema. Repetições, paralelismos, inversões, aumentos do ritmo ou desacelerações constroem uma clareza do movimento do discurso em conjunto com o ritmo da linguagem, que se desenvolve em tensão face à métrica, criando uma evidência directa que ultrapassa o nível do conteúdo e do conceptual.] (2005:6)

Fahrenbach-Wachendorff apresenta vários meios que modulam o ritmo da linguagem de uma obra e que também são usados em outros géneros literários, mas que existem nos poemas numa forma concentrada. Uma palavra-chave é "Gestimmtheit [ambiente]", porque envolve vários aspectos do texto ao mesmo tempo, por exemplo, o do conteúdo e o do ritmo. No termo de "Sprachgestus [gesto da linguagem]" de Fahrenbach-Wachendorff integram-se os aspectos característicos da tradução de poesia:

Es geht dabei vielmehr um das Bemühen, so weit wie irgend möglich den Sprachgestus des Autors in seiner Intensität zu erfassen, in der Überzeugung, dass die rhetorisch-rhythmische Spannung im Einklang mit weitgehender Bildgenauigkeit einen entscheidenden Faktor darstellt, um die subjektive Gestimmtheit der Verse zu modellieren und zu vermitteln. [Trata-se antes pelo contrário do empenho em captar o mais possível o gesto da linguagem do autor na sua intensidade, com a convicção de que a tensão retórica e rítmica em harmonia com uma precisão da imagem representa um factor decisivo para modelar e transmitir o ambiente subjectivo dos versos.] (2005:6, 7)

Para poder explorar este *Sprachgestus* [gesto da linguagem], é importante não só proceder a uma análise, mas também uma tradução do texto integral porque desta forma são explorados o ritmo geral e o uso das imagens. Uma tradução de excertos, como foi o caso no texto de Handke, consegue captar ritmos e tons diferentes, como o da paródia ou o da utopia, mas não é possível ela

dar uma impressão geral do que Fahrenbach-Wachendorff chama "o ambiente subjectivo" no texto citado. Ao mesmo tempo, esta expressão refere-se a textos poéticos que são mais compactos do que os textos dramáticos. Desta forma, esse conceito não pode ser transposto para a tradução de textos dramáticos por completo, servindo apenas como orientação para uma tradução.

2.1.11 Resumo do enquadramento teórico

Em resumo, constata-se uma grande diversidade de opiniões quanto à tradução de textos dramáticos, a nível teórico. A nível prático, verifica-se igualmente uma desestabilização do sentido do texto de partida (T0) e do texto traduzido (T1), o que provoca uma dinâmica complexa na tradução e no discurso. A perspectiva semiótica com o seu contexto sociocultural domina a teoria de tradução de textos dramáticos e analisa também a figura do (culturalmente) Outro. No processo concreto da tradução, os monólogos, também os da peça *Über die Dörfer*, mostram uma proximidade com a poesia devido ao ritmo e à dinâmica que precisa de ser captada pelo tradutor e transposta para outra língua e cultura de chegada.

O papel do tradutor no processo teatral será descrito como muito diverso, entre outros como co-autor e dramaturgista, o que o situa teoricamente no meio da equipa de uma encenação. Quem decide sobre o texto e os paratextos, depende da constituição da equipa e das relações entre encenador, dramaturgista e tradutor. A *performability* como potencial teatral inerente a um texto dramático é complicada pelos pensamentos mais recentes da filosofia da linguagem que se baseiam na ideia da existência de vários sentidos, subtextos e intertextos⁵. Segundo este pensamento, seria impossível identificar um padrão ou subtexto teatral óbvio. Ao mesmo tempo, o termo de *performability* sublinha a importância das características faladas de um texto como ritmo, cadência e fôlego, características essas que se tornam importantes para a leitura e a tradução do texto de Handke.

Perante as diversas características da poesia, o seu tradutor pode optar por várias atitudes, indo do conceito de *Genauigkeit* [precisão] até a um acesso mais lúdico às densas imagens poéticas. Este forte enfoque nas imagens, nas palavras individuais e nas figuras retóricas é uma outra particularidade na tradução de poesia. A interação entre forma e conteúdo acontece não só ao nível da rima e da métrica, mas também no ritmo do poema, que é um aspecto crucial para a análise de *Über die Dörfer*.

⁵ Sobre o termo de intertextualidade e a filosofia de linguagem, ver Roland Barthes (2005).

2.2 O papel da dramaturgia na análise do sistema teatral e de textos dramáticos

2.2.1 Dimensões da dramaturgia entre texto e teatro

Uma introdução ao campo da dramaturgia pode ser realizada de várias maneiras, desde a teoria do texto dramático até às análises históricas de práticas no palco e às diferentes tarefas dos dramaturgistas numa prática teatral actual. Janek Szatkowski sistematiza esta ideia do seguinte modo:

One part of dramaturgy points at an internal structure of a given artefact, be it text or performance of theatre, dance, opera, musical, circus etc. This structure operates on the level of the single work of art. When comparing synchronic structures, i.e. the dramaturgies of a given epoch, patterns emerge indicating significant differences in simultaneous communicative forms of information and utterances. When comparing in a diachronic perspective, i.e. dramaturgies as they vary over many different epochs, other dissimilarities appear. (2018:4)

Aqui, o autor passa de uma análise individual para análises comparadas sincrónicas e diacrónicas que resultam não numa única dramaturgia, mas em várias dramaturgias diferentes, como expressa Szatkowski: "Dramaturgies must therefore be assumed to exist in the plural, and theory must allow *comparison* of different typologies whether we call it 'programmes', 'genres' or 'traditions'." (2018:4)

Tanto na análise de dramaturgias no contexto académico como no acompanhamento de processos de encenação, cria-se um corpus de conhecimentos que inclui aspectos muito diferentes. Segundo Szatkowski, esses aspectos podem ser, entre outros, orientados pelo processo de encenação, ou podem ser temáticos e semânticos.

[The dramaturges] must know when and how to apply what kind of analytical skills, be they procedural, thematic, or semantic matters concerning actor, text, space, or audience. This requires an understanding of how we generate meaning and thus knowledge of communication, an understanding of how evolutions of works of art are made, and factual themes are produced. (2018:10)

Desta forma, os dramaturgistas tornam-se peritos na génese de uma obra da arte, tendo em conta que o enfoque, segundo Szatkowski, já não é na acção dramática clássica, mas em processos de comunicação: "Further, it seems clear, that we need to shift from the former traditional key concept of *action* as central to our understanding of theatre to a concept of *communication*." (2018:15)

Na peça de Handke, o eixo de comunicação não abrange apenas as figuras mas estende-se para o público que é interpelado sobretudo pelos monólogos de Nova e, desta forma, incluído no sistema

de comunicação da peça. O que é comunicado não é apenas o conteúdo da peça, mas também uma noção de comunidade futura que Nova desenvolve e que integra tanto a comunidade da aldeia como, num meta-nível, a comunidade dos espectadores.

2.2.2 Comunicação e crítica no 'sistema teatral' aberto

O aspecto da comunicação oferece um grande potencial para a análise dramática porque inclui também o eixo de comunicação entre palco e público, acentuando desta forma o carácter interactivo dos processos teatrais. Ao mesmo tempo, podem ser analisados os processos de comunicação atrás do palco, quer dizer, dentro da equipa, pelo que existe uma abertura do eixo clássico entre autor - peça - encenador - acção no palco a favor de um modelo dinâmico multidimensional, no qual os dramaturgistas podem assumir uma função crítica. A dramaturgista Hana Worthen propõe uma ruptura do consenso político e estético que existe no sistema do teatro: "More specifically, what concerns me, as a dramaturg, is how to bring that which must be thought to rupture the rationalized political and aesthetic consensus,..." (2014:175)

Worthen não considera o teatro a priori um sistema fechado, mas pelo contrário, um lugar público e transparente que se inspira em evoluções sociopolíticas e nos seus diferentes modos de representação: "Theatre is a liminal site into which and from which sociopolitical sensibilities and perceptions are carried; rather than a hermeneutically sealed space, theatre collects a permeable public, is a public art, par excellence." (2014:176) Segundo esta concepção, a dramaturgia é sempre considerada como actividade crítica que também é capaz de formular pensamentos resistentes em relação ao material para o palco, como escreve Worthen:

A dramaturg's responsibility is to understand that reality, to formulate its contestable nodal knots in relation to the material of a given production, be it a dramatic play, a performance text, or a series of images from which the verbal and visual language of the production develops. (2014:176)

O processo hermenêutico de compreensão está em primeiro lugar, afirma Worthen, processo esse que no fundo corresponde à preparação para um processo de tradução, tendo em conta a diferença que o dramaturgista se prepara para a comunicação com a equipa e que o texto não é uma tradução (T1) mas a versão dramática (T2) desenvolvida em conjunto com os encenadores. Neste sentido, a dramaturgia é um entre-acto da mediação entre o material e a sua transposição, entre práticas e estéticas, entre membros da equipa e, no último passo, entre o palco e o público. Worthen resume esta posição da forma seguinte: "Dramaturgy arises at the politico-aesthetic nexus of performance:

between its conception and its execution, between its practices and its purposes, between its aesthetic and artistic aims and its action with and through the audience." (2014:176)

No caso de Handke, o "politico-aesthetic nexus" do qual Worthen (2014) fala consiste talvez na comunicação entre o palco e o público durante os monólogos de Nova que descrevem uma utopia e que transmitem força através de uma linguagem optimista. Aqui revela-se uma sensibilidade em relação ao poder da dramaturgia, não apenas no sentido de analisar o texto mas também de estabelecer relações próximas entre o palco e o público.

2.2.3 A dramaturgia entre acção e situação

Muitas peças contemporâneas já não seguem uma narrativa de acção clássica mas situam-se entre os pólos da acção e da situação. No seu ensaio, José A. Sánchez desenvolve uma tensão entre estes dois aspectos clássicos de uma peça:

In the theatre realm, the tension between narrative and agreement can find its equivalent in the tension between action and situation. We could write a history of contemporary performing practices from the sixties on from the perspective of this tension between action and situation. And we could also conceive dramaturgical action as a form of mediation between them, a reissue of that tension between body and writing, between impulse and code that characterised the activity of the dramaturg in ancient classicism. This would be a new way of addressing the dramaturgical question. (2010:56)

Numa época, em que o teatro e a performance - no sentido do género experimental criado nos anos sessenta e setenta - já não podem ser separados, mas em que a acção dramática no palco se encontra com a criação de situações, parece produtivo abrir, através dos termos *acção* e *situação*, um campo de tensão, no qual podem ser situadas análises concretas de peças e encenações.

O conceito de interligações e tensões oferece um acesso produtivo à análise dramática que assenta tanto na tradição académica como na prática. Na análise da peça de Handke, a ideia de a peça ser uma rede de interligações permite olhar para várias direcções e contextos - como por exemplo o filmico. Através de referências intertextuais e de ligações entre os média, é possível ver o texto de Handke como aberto para os seus contextos e ao mesmo tempo ganhar um conhecimento mais profundo, não apenas sobre o conteúdo mas também sobre os vários tons que o autor evoca, entre eles tons depreciativos ou idealistas. O próximo capítulo vai dedicar-se a uma análise dramática dos aspectos principais da peça, servindo esta como base para a tradução da mesma.

3. Análise dramatúrgica de *Über die Dörfer*

A análise dramatúrgica serve de preparação a uma tradução porque oferece um conhecimento mais profundo da peça nas suas várias dimensões e contém informações que facilitam uma futura tradução, por exemplo sobre as figuras, os lugares e os tempos, bem como sobre as narrativas e o estilo da peça. Primeiro, as figuras principais vão ser apresentadas nas suas relações e conflitos. A seguir, o enfoque é nos locais da peça e na aldeia como protagonista principal. Os aspectos temporais e semânticos criam uma rede densa de significados que vai ser complementada pelas informações no epitexto. Os pontos finais do capítulo apresentam uma caracterização geral e incluem também as influências filmicas na obra de Handke.

3.1 As figuras

3.1.1 Relação entre os irmãos

Os irmãos Hans e Sophie contam como Gregor era muito duro e injusto na infância, mas ao mesmo tempo admiram-no por ter sido sempre especial e por se ter destacado na comunidade da aldeia. Gregor critica sobretudo Sophie por causa da ideia de negócio dela, que a iria tornar, na sua perspectiva, numa fria mulher de negócios. Mesmo respeitando o desempenho de Hans no trabalho, Gregor fala mal do filho de Hans e desta forma, ambos os irmãos se sentem criticados por ele. Assim, o conflito à volta da herança ganha uma nova dimensão, activando os antigos conflitos entre os irmãos.

Como os irmãos se descrevem reciprocamente, cada perspectiva muda a imagem de quem está a ser introduzido. Por isso, não existe qualquer descrição "objectiva" das figuras, e elas parecem muitas vezes contraditórias. Para além disso, todas as figuras falam da vida na aldeia e da natureza de uma forma tão extensa que a própria descrição parece estar no centro e não a caracterização das figuras, uma vez que o que dizem não representa necessariamente uma perspectiva ou voz subjectiva. Desta forma, as figuras não transmitem uma mensagem pessoal, mas são usadas pelo autor para enunciações gerais. Por isso, não podem ser vistas de uma maneira clássica como personagens com base psicológica. Esta observação também se aplica ao coro dos trabalhadores que vai ser apresentado a seguir.

3.1.2 O coro dos trabalhadores: função e referências

Hans apresenta os seus três colegas com nome e biografia. Mas como estes nunca falam em seu próprio nome, a descrição de Hans parece ser mais um retrato geral da vida dos trabalhadores do que uma introdução a figuras individuais. A função dos trabalhadores como coro torna-se evidente em duas passagens da peça, na canção algo lírica que entoam (Handke, 1992:410-415) e mais para o fim quando cantam uma canção de vingança e lamento (Handke, 1992:440-442). Este coro é de trabalhadores, mas o estilo das palavras é muito poético e cheio de expressões rebuscadas. Ao nível do conteúdo, as canções falam do trabalho no estrangeiro e no regresso, mas os sítios são descritos de uma forma imaginária e não necessariamente real.

É criada uma aproximação ao coro clássico grego, de maneira que as figuras se encontram numa praça perto do cemitério e assim, logo, num lugar de culto como nos lugares na tragédia grega. A certa altura, os trabalhadores vão usar máscaras como na tragédia grega. Mas as canções remetem igualmente para o recurso a canções nas peças de Brecht⁶, sobretudo porque falam das condições do trabalho, tendo em conta que o estilo poético de Handke é diferente do tom directo de Brecht. Em resumo, pode constatar-se que o uso do coro dos trabalhadores abre a peça para referências a outras tradições do teatro, a tragédia grega, por um lado, e as canções de Brecht, por outro.

3.1.3 A figura chamada Nova: reflexão sobre a teatralidade

Esta referência a Brecht é corroborada pela figura chamada Nova que guia e comenta a representação teatral como os narradores no teatro de Brecht⁷. Ao contrário das outras figuras, Nova não é caracterizada pelos outros ou por si própria, mas a sua função na peça é sobretudo a de dar avisos e instruções. Neste sentido, ela funciona como uma figura à parte, a um meta-nível. Ela introduz a peça e também faz um longo monólogo no fim, monólogo esse que fala da reconciliação com a própria vida. Em várias partes, ela incentiva os outros a representar um papel (teatral) e assim

⁶ As canções nas peças de Brecht têm várias funções, elas servem como comentário da acção e criam um distanciamento de uma ideia psicológica das personagens. Giteemoni Saikia resume as funções da maneira seguinte: "Most important aspect of Brecht is to be noticed that he neither used the songs as discharge of emotions nor any psychological state but either to focus on the theme of the play or to comment upon incidents; either past or anticipates the future incidents." (2014:2)

⁷ A maneira particular como Brecht usava os actores como narradores da própria história enquanto estavam virados para o público, é descrita por Márcia Regina Rodrigues no seu ensaio introdutório ao teatro épico: "Os recursos cénico-musicais utilizam coros e cantores que se dirigem directamente ao público. O ator da representação épica, para trabalhar o efeito de distanciamento, dirige-se não só aos que estão no palco, mas também directamente ao público. Clareando a ideia de representação cênica de Brecht, Rosenfeld (idem, p.161) explica que o ator "deve 'narrar' o seu papel, com o 'gestus' de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele". (2010:6)

revela a teatralidade do acontecimento, no qual cada figura tem o seu papel, e enquanto, ao mesmo tempo, os próprios actores são interpelados. Nova guia a representação porque ela não faz parte da acção, comentando-a. Assim, ela abre uma perspectiva exterior e questiona a ficção da peça.

Evelyne Polt-Heinzl lê esta figura como mediadora, tanto entre as outras figuras como entre o palco e o público, quando ela descreve o monólogo final:

... man könnte ihren Schlussmonolog insgesamt als Dialogangebot an die Kontrahenten im Stück wie an die Zuschauer lesen. Die Widersprüche ihrer Rede machen die Grenze zwischen Wirklichkeit und Möglichkeiten durchlässig und öffnen damit Gedankenräume. [... é possível ver o seu monólogo final na sua totalidade como uma oferta de diálogo às outras figuras da peça como também ao público. As contradições do seu discurso tornam permeáveis as fronteiras entre a realidade e as possibilidades e abrem, desta forma, espaços de pensamento.] (2012:9)

O que significam, neste contexto, as contradições no monólogo de Nova? Provavelmente, Polt-Heinzl (2012) refere-se a imagens que não parecem lógicas à primeira vista, como por exemplo nesta citação da peça de Handke: "Die ziehenden Wolken, auch wenn sie dahinjagen, verlangsamen euch. [As nuvens que passam, mesmo a correr, atrasam-vos.]" (1992:445). Na reflexão sobre a imagem podem surgir novos espaços para pensamentos que não estão determinados pela realidade, mas que oferecem um espaço poético de possibilidade.

3.2 Lugar e tempo

3.2.1 Cenários principais: O proscénio, as obras, o cemitério

A peça começa com Gregor e Nova no proscénio, em frente da cortina fechada. É uma constelação clássica para um prólogo direccionado para o público. No primeiro quadro, vemos parte de um estaleiro de obras. A iluminação indicada por Handke coloca o cenário em luz do final da tarde, com o pôr do sol. A seguir ao primeiro quadro assistimos outra vez a uma cena à frente da cortina, desta vez entre Gregor e a irmã Sophie.

O segundo quadro mostra a praça em frente do muro do cemitério da aldeia com um arco e árvores. Ao lado do muro, um banco de pedra. A iluminação é forte, Handke descreve-a como luz de uma "festa silenciosa", mas existe uma certa dificuldade em transmitir esta conotação através da iluminação. Ao nível acústico, a imagem está a ser acompanhada por sons de sinos. Mais tarde, um escadote é posto contra o muro e Nova vai subir ao escadote para declamar o último longo monólogo. Evelyne Polt-Heinzl caracteriza o lugar em frente do cemitério como um limiar clássico: "...ein klassischer Schwellenort im doppelten Sinn; Schwellenorten aber eignet eine Potentialität zur Magie. [... um limiar clássico no duplo sentido; os limiares, porém, têm um potencial de magia.]"

(2012:8) O potencial mágico nota-se por exemplo no ambiente surreal criado pelo uso das máscaras no final do quadro. No seu último monólogo, Nova parece evocar os espíritos protectores da aldeia e dos seus habitantes, sublinhando desta forma uma situação que está no limiar entre a realidade e uma possibilidade.

A casa de família de Gregor, Hans e Sophie não faz parte do cenário, mas vai ser descrita tão pormenorizadamente por Gregor que também se torna parte dos locais da peça, como a casa construída pelos pais com terraços e árvores de fruto, uma "obra dos pais", como diz Gregor. Hans e Sophie não exprimem qualquer opinião sobre a casa da família, o que faz com que Gregor pareça sentir-se mais próximo do projecto dos pais do que os seus irmãos.

3.2.2 A aldeia: mais do que um cenário

A descrição da aldeia começa com a casa dos pais e o terreno à volta, que Gregor caracteriza como "Hauptort meiner Träume [lugar principal dos meus sonhos]" (Handke, 1992:393). Ele teme que a paisagem da aldeia vá ser transformada, que apenas vai haver centros comerciais (Handke, 1992:394). Este contraste entre o passado e o presente é mencionado várias vezes durante a peça, por exemplo quando a governanta segue este pensamento e descreve de uma maneira poética os cereais e a fruta nos campos e nos jardins (Handke, 1992:397), lamentando as etiquetas que são dadas à natureza, que deixa de ser selvagem (Handke, 1992:398). A senhora idosa também se queixa dos novos-ricos que vêm de fora e das placas de sinalização que foram postas em todos os lados. Ela já não acha as pessoas da aldeia verdadeiros seres humanos (Handke, 1992:424).

Não só os cenários estão situados na margem da aldeia, também as descrições das figuras remetem para lugares de fronteira e de transição, muitas vezes na natureza. A senhora idosa descreve a fronteira da aldeia, a natureza nas montanhas e os três caminhos que a atravessam (Handke, 1992:423). Gregor chama ao cemitério o "Hiergelände [terreno daqui]" (Handke, 1992:426): "Ich sah den Ort als Reich der von allem Heimlichen, allem Lokalen, allem Stimmungshaften, allem Typischen, allem Panischen gereinigten Farben und Formen [Vi o lugar como império das cores e formas limpas de todo o segredo, de tudo o que é local, atmosférico, típico e pânico.]" (Handke, 1992:426) À primeira vista, parece paradoxal que Gregor rejeite o que é local, e ao mesmo tempo eleve o lugar a um nível simbólico. Noutro passo, ele defende a sua visão ideal do lugar contra os negócios que são feitos na aldeia, que descreve de uma forma onomatopeica (Handke, 1992:421).

Na última parte da peça, vai ser introduzido um novo aspecto, o da guerra e da morte, que deixaram as suas marcas na paisagem e nas pessoas. Tanto a senhora idosa como Hans falam da

guerra e da morte como parte do mundo da aldeia. Nova responde com a perspectiva oposta sobre as "wiederbelebenden Farben einer Natur [as cores vivificantes de uma natureza]" (Handke, 1992:444). Ela acaba com as frases "Der Himmel ist groß. Das Dorf ist groß [O céu é grande. A aldeia é grande]" (Handke, 1992:450), reunindo desta forma a aldeia e a natureza numa apoteose. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins resume a atitude com a qual Handke se aproxima da paisagem e a transforma numa "contemplação de um local, como experiência visual e fenomenológica pura, utópica, e sua leitura, sua tradução em sensações e palavras." (2016:2) Nesta perspectiva, o aspecto visual cria uma espécie de filme dentro da cabeça de cada espectador que traduz o que é dito para uma visão ora realista, ora fantástica.

3.3 Aspectos temporais

Na altura em que a peça foi criada (1981), a vida no campo não era um enfoque da política nacional da Áustria ou da política europeia, tendo em conta a última fase da Guerra Fria e o rescaldo de uma série de actos terroristas na Europa. Desta forma, a peça pode ser chamada um acto atemporal ou até de um contra-acto, contrariando o que marcou o tempo político da época. Mas a própria estrutura temporal que é construída na peça é mais complexa do que isso. O tempo mais óbvio é o do presente, da transformação da paisagem rural que ocorreu na Áustria - e não só - nos anos sessenta e setenta, com investimentos em auto-estradas e mudanças na estrutura das aldeias. Mas logo no primeiro monólogo da figura principal, Gregor, é introduzido um outro tempo, a memória do passado e da infância.

Muitas vezes, a infância é mais espelho dos pensamentos actuais e manipulação de memórias do que relatório fiel do passado, por isso, os dois tempos, o presente e o passado, são ligados através de uma memória emocional. Mais tarde, Gregor introduz ainda mais um nível do passado quando fala da natureza à volta da casa dos pais e diz que os glaciares acabaram por desaparecer (Handke, 1992:393), projectando um tempo no outro: "...es ist zehntausend Jahre vor unserer Zeit, und es ist unsere Zeit. [... estamos a dez mil anos antes do nosso tempo e é o nosso tempo.] " (Handke, 1992:393). "O nosso tempo" acaba por integrar várias camadas temporais, desenvolvendo assim uma visão do tempo sintética, que inclui tanto uma história natural de longos períodos como uma história humana mais curta e recente. Mais tarde na peça, Gregor dá um nome ao seu lugar preferido ao pé da aldeia, chamando-o "HIERGELÄNDE [TERRENO DAQUI]" (Handke, 1992:426), o que condensa a história do lugar no momento presente, no aqui e agora.

Numa outra cena do número 2, a governanta fala de um escultor que vivia na aldeia quando ela era jovem (Handke, 1992:397). Ao mesmo tempo, este artista é descrito como uma figura

mítica, quase messiânica, o que abre uma dimensão utópica no tempo passado. Esta dimensão também está presente quando as figuras comparam a vida de agora com a vida do passado da aldeia. Quanto ao futuro, os trabalhadores e a governanta descrevem os anos de trabalho que têm pela frente, exprimindo deste modo a monotonia e a repetição no ritmo do trabalho. Também Gregor tem uma visão negativa e céptica do futuro quando fala sobre os planos da irmã Sophie de se estabelecer por conta própria (Handke, 1992:419).

Na última parte da peça, Hans, o irmão de Gregor, apresenta uma visão de um futuro iminente que é caracterizada por uma guerra (Handke, 1992:437). Ele refere-se à segunda guerra mundial e apela para uma nova guerra. Assim, Hans abre uma dimensão ficcional que não corresponde à vida quotidiana e normal na aldeia. Nova, pelo contrário, fala de uma paz e de uma maneira de viver que é atemporal e utópica. "Der ewige Friede ist möglich [a paz eterna é possível]" (Handke, 1992: 450) são as últimas palavras dela. Assim, a peça acaba com uma visão positiva do potencial do futuro.

3.4 Relações semânticas e intertextuais no texto e epíteto

3.4.1 O texto como rede de palavras-chave

No início da peça (Handke, 1992:389), no monólogo de Nova, o "Heimwehchor [coro da saudade]" refere-se ao verdadeiro coro na peça, no qual cada trabalhador conta de forma poética as experiências feitas no estrangeiro. Também a expressão "Übersee" [*além-mar, estrangeiro*] está ligada ao trabalho no estrangeiro e é usada tanto por Gregor como pelos trabalhadores. Desta maneira, antecipa-se o tema que vai ser explorado mais tarde. Quando Nova fala da "Zuschauermaske [máscara dos espectadores]", ela refere-se ao último quadro da peça, no qual as figuras usam máscaras. A sua introdução é já uma antevisão do que vai acontecer mais tarde. A palavra "Geschäft" (Handke, 1992:389) no primeiro monólogo de Gregor, que tanto pode ser traduzida por "negócio" como por "loja", tem uma importância central na peça porque os negócios feitos na altura na aldeia estão a ser recusados pela maioria das figuras e aparecem como símbolo de novos tempos que transformam a aldeia de uma forma negativa.

A "blaue Arbeitermontur [farda azul de trabalho]" (Handke, 1992:389), na qual Gregor descreve Hans, introduz uma outra linha narrativa, a das obras e da vida dos trabalhadores que vai estar presente no primeiro quadro da peça. Paralelamente, o tema de "Haus und Grund [casa e terreno]" (Handke, 1992:390) refere-se à casa de família dos irmãos e ao conflito da herança, mas também abre uma visão de pátria e de raízes. O lema de Nova, "Spiel das Spiel [Faz o teu papel]" (Handke, 1992:394), já foi introduzido no subcapítulo anterior. Esta figura completa os motivos

apresentados na primeira parte da peça que vão ser desenvolvidos nas partes seguintes.

No primeiro quadro, as canções dos trabalhadores destacam-se do resto do texto em termos de vocabulário e estilo, elas parecem um corpo estranho na peça. A governanta menciona a seguir a "Schwelle zum Dorf [limiar para a aldeia]" (Handke, 1992:413), que se vai tornar crucial tanto para a descrição dos cenários como para a visão de Gregor da aldeia e dos seus arredores.

No longo monólogo no segundo quadro de Nova aparecem as palavras-chave que são introduzidas ao longo da peça. Entre elas, dominam palavras sobre o local como "Haus [casa]", "Ort [lugar]", "Dorf [aldeia]", "Schwellen [limiões]", "Wildnis [selva]" ou "Welt [mundo]", acompanhadas por palavras sobre forças e conceitos gerais como "Krieg [guerra]", "Natur [natureza]", "Volk [povo]" ou "Zeit [tempo]" (Handke, 1992:443-450). Este panorama mostra que a peça inteira está representada no monólogo de Nova ao nível temático, onde é sintetizada, com um enfoque na aldeia e na natureza à volta, que são idealizadas.

3.4.2 O epitexto e as suas referências

Na segunda página do seu texto, Handke dá indicações ou sugestões aos actores, mas que são também dirigidas de forma indirecta aos leitores: "Hier stehe ich. - Alle sind im Recht. - Nach Schlußworten weiterspielen. - Innige Ironie. [Cá estou eu. - Todos têm razão. - Continuar a representação em palco após as últimas palavras. - Ironia íntima]" (Handke, 1992:385) "Hier stehe ich" refere-se à famosa citação de Martin Luther: "Hier stehe ich. Ich kann nicht anders [Aqui estou. Não posso fazer de forma diferente]", frase com a qual Luther defendeu as suas convicções contra as práticas da igreja católica. Nesse sentido, é um manifesto de emancipação que pode ser comparado com a emancipação de Gregor da sua terra natal e a sua auto-afirmação de viver uma nova vida. Esta atitude forte, porém, é relativizada pela seguinte "Alle sind im Recht [Todos têm razão]" que desenvolve as suas conotações no conflito posterior entre os irmãos e que relativiza a posição de Gregor, porque as outras perspectivas dos irmãos e dos habitantes da aldeia ganham um (contra)peso. A citação a seguir refere-se ao próprio processo de teatro que deve continuar após a última palavra. A expressão mais complicada a interpretar é "Innige Ironie [Ironia íntima]" que Handke, citado por Katharina Pektor, caracteriza da seguinte forma: "INNIGE IRONIE (das wäre die epische Haltung). Notizbuch [Ironia íntima (seria a atitude épica). Livro de notas]" (2015:1)

A atitude épica remete para a teoria e prática de teatro de Brecht, que inclui, entre outros aspectos, um distanciamento entre o espectador e o actor. Ao juntar a palavra "innig" (íntima) à ironia, Handke diminui essa distância e cria uma espécie de paradoxo. Também se pode pensar na ironia como processo estético de auto-reflexão na literatura romântica e assim ligar as duas citações:

uma continuação da teatralidade e ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a mesma.

A seguir, Handke apresenta duas citações, uma de *Ecce Homo* de Nietzsche, a outra da letra de uma canção chamada *Rolling on the River* (ou *Proud Mary*) de Creedence Clearwater Revival. Esta foi uma banda americana de rock dos anos setenta. O texto da canção descreve um trabalhador cuja vida quotidiana dura é contrastada por um passeio de barco, passando por pessoas pobres, mas generosas, parecidas com as figuras desta peça de Handke. A citação de Nietzsche, "Eine zärtliche Langsamkeit ist das Tempo dieser Reden [Uma suave lentidão é o ritmo destes discursos]", pode ser traduzida na cena ao usar um ritmo mais lento no palco. Mas a citação tem de ser vista no seu contexto mais abrangente, já que ela é retirada de uma parte na qual Nietzsche fala sobre o estado de ser eleito. As suas palavras, entre elas neologismos como "Lichtfülle [plenitude de luz]" (1908:11) e "Glückstiefe [profundeza de felicidade]" (1908:11), dirigem-se a pessoas eleitas. A ligação com a peça de Handke não é óbvia, mas o tom visionário, o uso criativo de compostos e a criação de neologismos aproximam os dois estilos um do outro.

3.5 Caracterização geral da peça e do seu estilo

Normalmente, numa peça de teatro, a acção dramática dinamiza o conflito principal. Também na peça de Handke existe um conflito - à volta da herança dos três irmãos - mas este conflito não incentiva qualquer acção, serve apenas para juntar os irmãos na aldeia e para incentivá-los a reflectir sobre as relações no passado. Como Hans-Thies Lehmann escreve sobre as peças de Handke, "Drama [liegt] (in) der Sprache, nicht [in der] Handlung. [O drama está na linguagem, não na acção]" (2012: 2). Desta forma, a peça de Handke não tem muitos diálogos, mas põe os monólogos uns ao lado dos outros, usando um estilo narrativo e às vezes lírico. Lehmann sintetiza:

Die Sprache Handkes ist eher chorisch und monologisch als dramatisch-dialogisch verfasst, ist prosalyrischer, lyrischer, nur formal hier und da einmal dialogischer Art. [A linguagem de Handke é antes típica de um coro ou de um monólogo, mais do que de um diálogo dramático, ela está mais próxima da prosa poética, é mais lírica e só aqui e ali assume a forma de diálogo.] (2012:8)

Na peça, nota-se que há pouco uso da linguagem corrente e muitas frases parecem artificiais e complexas na sua construção. Os monólogos dirigem-se principalmente ao público e poucas vezes a outras figuras, o que, segundo Lehmann, activa o eixo entre o palco e o público:

Handkes Texte für das Theater... verlagern die Linie der kommunikativen Energie von der innerszenischen Achse auf die Relation Bühne-Zuschauer. [Os textos que Handke escreveu para o teatro... transferem a linha da energia comunicativa do eixo dentro da cena para a relação entre o palco e o público.] (2012:8)

Desta maneira, o teatro de Handke vive da alocação. Esta alocação é ao mesmo tempo uma evocação, no sentido de fazer renascer a aldeia da infância ou de uma imagem ideal que ultrapassa o estado presente, caracterizado por investimentos destrutivos ao nível económico e estagnação ao nível privado. Lehmann usa a expressão de "landscape play" (2012:6) que também se aplica às peças de Gertrude Stein, onde é criada uma paisagem imaginária através da linguagem que no caso de *Über die Dörfer* também se refere a uma paisagem real, as montanhas austríacas.

Porquê então uma peça sem verdadeiros diálogos nem conflitos? O primeiro efeito da peça de Handke é a questão de saber se se trata realmente de uma peça de teatro. As críticas decepcionantes da encenação nos *Salzburger Festspiele* incentivam a reflectir sobre esta peça atípica, que estimula questões gerais sobre o teatro e o seu potencial como um caso que ultrapassa fronteiras de géneros e que, através da provocação, da irritação e dos desafios, faz pensar sobre o que é e do que é capaz o teatro.

A forte ligação com a literatura, sobretudo a prosa, facilita uma recepção da peça como leitura durante a qual surgem mais imagens interiores do que imagens no palco. Trata-se de uma descrição de um estado mais do que de uma acção. Ao mesmo tempo, um aspecto importante do texto é que ele vai ser falado e assim, o ritmo do texto torna-se mais claro. Sobre este aspecto, o editor Unseld descreve uma conversa com Handke, citada por Katharina Pektor:

Durch die Sprache ziehe sich ein ganz bestimmter Rhythmus. Er hätte lange gedacht, das ganze in Versen von freien Rhythmen zu schreiben, aber das sah ihm dann zu anspruchsvoll aus. Aber wichtig sei dieser Rhythmus, der sich durch das ganze Stück ziehe. [Há um certo ritmo que atravessa toda a linguagem da peça. Durante muito tempo, Handke pensou em escrever tudo em versos de ritmo livre, mas depois apareceu-lhe demasiado exigente. O importante, porém, era o ritmo que atravessava toda a peça.] (2015:1)

Esta caracterização geral evidencia que não se trata de uma peça de teatro clássica que pode ser analisada usando critérios tradicionais, mas de muito mais do que isso, de um texto que contém tanto aspectos dramáticos como líricos ou de prosa e que deveria ser visto tendo em conta esta múltipla natureza. Para além disso, há um outro meio e género artístico que tem forte influência na obra de Handke, que é o filme. O próximo subcapítulo analisa as implicações desta proximidade para a peça.

3.6 Influências filmicas na obra de Handke

Muito cedo na sua carreira como escritor, Peter Handke sentiu-se próximo do cinema. Em colaboração com o realizador Wim Wenders, realizou trabalhos para o cinema⁸, que por sua vez tiveram uma forte influência na sua prosa, nas peças de teatro e nas peças radiofónicas. Martins (2017) dedica o seu ensaio às referências do cinema nos primeiros trabalhos de Handke. Apesar de Martins não integrar trabalhos mais recentes como *Über die Dörfer*, chega a conclusões que podem ser transpostas para toda a obra de Handke.

Por exemplo, Martins compara os ritmos das sequências de imagens com a sintaxe na prosa de Handke e declara que o autor transpôs a gramática visual para os seus trabalhos de texto:

It is the rhythm of image sequencing that fascinates Handke, the fascination of a writer who finds, amidst the secrets of this visual grammar, a syntax-generating mechanism in his own prose, in his dramaturgical and literary representations. (2017:410)

Segundo Martins, ao apropriar-se dos filmes, Handke conseguiu libertar-se da dramaturgia clássica, que é organizada à volta de um conflito central. Da mesma forma, como conclui Martins, Handke encontrou uma estratégia para ultrapassar a estrutura tradicional dos diálogos: "In that same vein, the filmic sentence as perceived by Handke lies beyond the characters, and therefore also overcomes a dramatic nexus based on the protagonists' nucleus, the dialogues and the plot." (2017:410)

Esta observação confirma-se em *Über die Dörfer*, porque o conflito e os diálogos têm apenas um papel secundário e existem muitas descrições da natureza e da vida na aldeia, que sublinham o aspecto visual e que interrompem a acção ou a transformam numa situação. Ao mesmo tempo, o receptor transforma-se, deixando de ser simples público ou leitor e passando a espectador de uma espécie de filme interior que segue um guião, como descreve Martins:

By this decisive emphasis on the filmic sentence, Handke then treats his reader as a spectator, a moviegoer, and, curiously enough, takes his writing and his prose to the vicinity of a film script, precisely because he is dealing with sentences that invite filmic imagination, that turn the act of reading into an instance of cinematographic visualization. (2017:410)

⁸ Martins resume os trabalhos filmicos com a participação de Handke: "Peter Handke's work is featured on three Wim Wenders films. They are: *The Goalkeeper's Fear of the Penalty* (1971), *Wrong Movement* (1975) and *Wings of Desire* (1986). At the end of 2014, producer Paulo Branco announced the beginning of a collaboration with Wim Wenders for the adaptation of the play *The Beautiful Days of Aranjuez*, also written by Peter Handke. It is the fourth film yielded by the partnership." (2017:429)

Na peça *Über die Dörfer*, existem acções sem palavras como a cena à volta dos trabalhadores que sobem e descem um escadote (Handke, 1992:435), mas de resto, as imagens são criadas através da linguagem e não realizadas fisicamente no palco, apesar de eventuais opções da encenação. O enfoque no tempo presente, que é realizado na peça através de curtas frases no imperativo, substitui a narrativa clássica, estando também ligado à sintaxe do cinema, segundo Martins:

This emphasis on present time and the sensorial sequencing, in its flux, allows, through the syntax of cinema, for a disposition of narrating and weaving dramaturgical events that are not necessarily anchored in a plot and an Aristotelian unfolding of dramatic action. (2017:411)

Em resumo, através da linguagem filmica, Handke ganhou liberdade para retirar os seus textos das estruturas de acção tradicionais e para os basear no tempo presente. Pode ser por esta razão que ele chama às partes da peça não 'actos', mas 'quadros', sublinhando assim o aspecto visual que é mais forte do que a acção.

4. Desafios da tradução: análise de excertos exemplificativos

Über die Dörfer apresenta vários desafios para a tradução, tendo em conta que a peça é longa e tem monólogos densos com uma linguagem e uma sintaxe muitas vezes complicadas. Os excertos escolhidos para esta análise pretendem dar uma impressão da diversidade do estilo, do ritmo e das imagens criadas pelo autor. Também mostram fios condutores do seu uso da linguagem, como por exemplo a criação de neologismos através de compostos que juntam imagens díspares. O contexto dramático é incluído na análise de cada exemplo e serve como base para aprofundar a análise da tradução.

Os critérios para a selecção dos excertos seguiram características que podem ser resumidas em quatro categorias temáticas: géneros e tons de textos, a dimensão temporal, a dimensão imagética e a dimensão linguística. A decisão de seguir por ordem temática e não cronológica foi tomada para acentuar o estilo e os tons da peça e para analisar padrões recorrentes, por exemplo o uso de neologismos para construir imagens.

Em cada exemplo, os termos ou as expressões com maior complexidade vêm assinalados a negrito, por forma a facilitar a sua localização de forma mais imediata.

Este capítulo contém quatro subcapítulos, cada um dirigido a uma dimensão diferente do texto. O primeiro subcapítulo dedica-se ao tom do texto e aos géneros que evoca, como por exemplo a utopia e a distopia. O segundo subcapítulo concentra-se na dimensão temporal e analisa

como os tempos do passado e do futuro se aproximam do presente, reflectindo ainda sobre os efeitos desta mistura de tempos para a tradução. Nele introduz-se igualmente a ideia de uma associação onírica que apoia uma interpretação das sequências no texto que parecem muito associativas e que não seguem uma lógica evidente.

Estas associações acontecem sobretudo na composição de imagens, o tema do terceiro subcapítulo. Para além da força das imagens, que apresenta um desafio para a tradução, também vão ser analisadas imagens específicas, como o motivo da Dança da Morte que inspirou um monólogo. O último subcapítulo centra-se na dimensão linguística, através de dois exemplos: expressões regionais que levantam questões interculturais para a tradução e uso de provérbios que também pode diferir culturalmente.

A seguinte figura apresenta os excertos traduzidos, aos quais foram atribuídos números para os distinguir entre si e os situar no contexto da peça. Para ter uma selecção mais representativa, optou-se por monólogos de seis figuras diferentes e de todos os quatro números da peça.

Estrutura da peça <i>Über die Dörfer</i>	Páginas	Excertos traduzidos
Epíteto e lista de personagens	p.385-388 (4 pág.)	
Número 1	p.389-394 (6 pág.)	1 (Nova)
Número 2 (primeiro quadro)	p.395-417 (23 pág.)	4, 5, 7, 10 (Hans), 6 (Gregor), 8 (Governanta)
Número 3	p.418-422 (5 pág.)	3 (Gregor), 9 (Sophie)
Número 4 (segundo quadro)	p.423-450 (28 pág.)	2 (Nova), 11 (Hans), 12 (Senhora Idosa)

Figura 2 - *Localização dos excertos traduzidos na peça*

4.1 Géneros e tons

Über die Dörfer evoca vários géneros, como o de poesia e de prosa, e tons diversificados, o que dificulta a procura de um tom particular. Nos próximos pontos será apresentado um panorama de tons diferentes, indo do idealista ao depreciativo, sublinhando os respectivos desafios para a tradução.

4.1.1 Introdução poética

O primeiro exemplo evidencia quão criativo é o uso de uma forma poética na peça. Apesar de apresentar rima, o ritmo e a quantidade de palavras diferem imenso de linha para linha. Este excerto é exemplificativo de outros excertos na peça que também usam rima.

Exemplo 1

Nova:

Er war **ohne Ohr** für den **unterirdischen Heimwehchor**
Mann aus **Übersee**, blind für die Tropfen Blut im Schnee
Zuschauermaske über den Wangen, **Hand unter Händen an Haltestangen**
Wanderer ohne Schatten - Nordsüdostwestherr!
Aber jetzt weiß ich nicht mehr.
Handke 1992:389 (Número 1)⁹

Nova:

Não dava ouvidos ao coro subterrâneo da saudade
Homem de **além-mar**, cego para as gotas de sangue na neve
máscara de espectadores a cobrir a cara, **uma mão entre outras, agarrada às barras dos transportes**
caminhante sem sombra - mestre do norte-sul-este-oeste.
Agora, porém, já não sei o resto.

A peça começa com estas palavras, ditas por Nova em frente da cortina, com Gregor ao seu lado. Ela fala sobre ele, caracteriza-o. Para fazer isso, usa rima, o que faz com que o seu curto monólogo se assemelhe a um poema ou uma canção. Assim cria-se a impressão de algo artificial ou teatral. Para além disso, será estabelecido um paralelo com outras peças de teatro, sobretudo de Brecht, que também usou canções para a introdução e caracterização das figuras¹⁰. Do ponto de vista dramático, trata-se de um momento importante, porque este monólogo - que acontece tradicionalmente em frente da cortina - indica a direcção temática para o resto da peça.

No centro encontra-se a figura principal, Gregor, que vai ligar as próximas cenas através da sua presença e que vai estar também no centro dos monólogos dos outros - dos irmãos e dos habitantes da aldeia. Ao nível temático, os motivos vão sendo introduzidos e serão retomados mais tarde, por exemplo, a saudade e a vida no estrangeiro, bem como a máscara do público que pode ser entendida de duas maneiras. Para as outras figuras da aldeia, Gregor simboliza a figura de fora e o público e, desta forma, ele aproxima-se do verdadeiro público do teatro e usa a máscara deles. Esta referência ao público é característica de Nova, que também activa a dimensão teatral quando ela diz *Spiel das Spiel [Faz o teu papel]* (Handke, 1992:394), quebrando o enquadramento ficcional da acção.

Como surpresa aparece a última frase do monólogo *Aber jetzt weiß ich nicht mehr [Agora, porém, já não sei o resto]* (Handke 1992:389). Esta frase pode ser entendida como irónica, porque Nova vai ter vários monólogos extensos, por isso, ela sabe do que está a falar. Provavelmente, será possível ler essa frase como uma variação de *innige Ironie [ironia íntima]* (Handke, 1992:385) que

⁹ Esta indicação remete para a parte da peça de onde foi retirado o respectivo exemplo.

¹⁰ ver Saikia (2004), sobretudo a nota de rodapé 2.

é mencionada no epitexto, uma forma de distanciamento que acontece sem produzir uma ruptura com o que foi dito antes, quer dizer, num 'contacto íntimo' com as palavras anteriores.

Após esta introdução temática e dramatúrgica, o enfoque será nos desafios deste monólogo para a tradução. A questão central consiste na atitude perante a rima porque esta marca o género de poema ou canção e distingue o primeiro monólogo de Nova do monólogo de Gregor que se segue. Como a rima não vai ser transposta na tradução, esta é uma oportunidade para traduzir as imagens de uma forma mais próxima sem ter de seguir a rima original. Porém, o ritmo pode ser recriado para sublinhar o carácter poético do monólogo. Isso torna-se mais evidente nas duas linhas seguintes: *caminhante sem sombra - mestre do norte-sul-este-oeste. Agora, porém, já não sei o resto*. Aqui existe uma 'rima falsa' entre *mestre*, *oeste* e *resto*.

A aliteração *ohne Ohr* não pode ser conservada em português, mas o sentido duplo de não poder/querer ouvir mantém-se na expressão em português *não dar ouvidos*. A aliteração foi compensada através do *coro subterrâneo de saudade* na próxima linha. *Übersee* foi traduzido pelo correspondente *além-mar*, mas ao nível do conteúdo não está claro se esta expressão, usada várias vezes na peça, se refere realmente a um outro continente ou se quer apenas indicar uma grande distância. *Hand unter Händen an Haltestangen*, uma aliteração tripla, não pode ser reproduzida na tradução, mas a imagem *agarrada às barras* cria uma impressão mais forte e plástica que o original. Na última linha, a palavra *porém* parece mais poética e cria um momento de pausa antes do resto da frase, mais coloquial, *já não sei o resto*.

4.1.2 Fim utópico

O tom idealizado de Nova no seu último monólogo é importante ao nível dramatúrgico, porque a peça acaba com este tom, oferecendo uma perspectiva positiva e utópica que relativiza os anteriores tons emocionais negativos.

Exemplo 2

Nova:

Hört die Karawanenmusik. Zieht dem **allesdurchdringenden, allesumfassenden, alleswürdigenden** Schall nach. Richtet euch auf. **Abmessend-wissend, seid himmelwärts**. Seht den Pulstanz der Sonne und traut euerm kochenden Herz. Das Zittern eurer Lider ist das Zittern der Wahrheit. Laßt die Farben erblühen. **Haltet euch an dieses dramatische Gedicht. Geht ewig entgegen. Geht über die Dörfer.**

Handke 1992:450 (Número 4)

Nova:

Oiçam a música da caravana. Sigam o som **que tudo penetra, tudo envolve, tudo aprecia**. Ergam-se. **Com medições e sabedoria, virem-se para o céu**. Olhem para a dança do pulsar do sol e confiem no vosso coração fervoroso. O tremor das vossas pálpebras é o tremor da verdade. Deixem florescer as cores. **Orientem-se por este poema dramático. Sigam o vosso caminho eternamente, passando pelas aldeias**.

Estas frases são as últimas da peça, por isso, elas têm um forte peso dramático. Ao contrário de outras partes que têm um tom mais polémico ou pessimista, aqui é apresentado um convite para o positivo que inclui palavras como *céu, dança, coração, verdade* e *cores*. A direcção é para a frente e para cima, quando Nova incentiva o seu público - as personagens e o público verdadeiro - a seguir a música ou a orientar-se pelo céu. A música da caravana, à qual Nova se refere, aparece de facto após o seu monólogo, mas a didascália não especifica de que tipo de música se trata.

Neste excerto, existem duas referências ao último monólogo de Nova no número 1: as *cores* referem-se às *cores próprias* (*Eigenfarben*, Handke, 1992:394) e a última frase é quase idêntica, só que no último monólogo é dirigida a um público mais vasto. Neste sentido, o monólogo do final cria uma ligação com o início da peça e acentua a importância da figura de Nova, que é a moderadora da peça e que actua, desta forma, num meta-nível.

Ao nível da tradução, o conjunto de *allesdurchdringenden, allesumfassenden, alleswürdigenden* precisa de ser transformado em orações relativas, mas perde-se a aliteração. O carácter sério e solene das três expressões, que se referem a um tom religioso, é parcialmente recriado através da repetição de *tudo*. A impressão de uma rima no *abmessend-wissend* não pode ser guardada e foi substituída por *medições e sabedoria*. *Sich an etwas halten* pode ser interpretado no sentido de orientar-se por algo, por isso *haltet euch an dieses dramatische Gedicht* ficou *Orientem-se por este poema dramático*.

Uma liberdade de interpretação semelhante está também patente na frase *geht ewig entgegen*, na qual fica em aberto para onde as pessoas deveriam ir - para um sítio ou para encontrar uma pessoa? Na proposta *sigam o vosso caminho eternamente*, a questão da direcção do caminho fica em aberto e o enfoque é no caminho em si, como no original. Para além disso, o tom de reconciliação e de harmonia permanece na versão portuguesa.

Uma dúvida similar em torno do objecto também se encontra no aviso *seid himmelwärts* pelo que a frase foi transformada em *virem-se para o céu*, assim muda o enfoque do *himmelwärts*, que é o centro na expressão em alemão para o verbo *virar-se*. Nas últimas duas frases, foi criada uma ligação mais forte através da vírgula que está a sugerir que ambas as frases pertencem ao mesmo pensamento. Isto é uma interpretação que dinamiza o ritmo e o torna mais fluído.

4.1.3 Tom depreciativo e distopia

Este subcapítulo dedica-se à modulação de tons negativos que Handke introduz na sua peça, sobretudo um tom depreciativo que sugere uma visão pessimista do mundo. O seguinte exemplo consiste numa caracterização que Gregor elabora quando fala sobre as actividades profissionais e os futuros planos da sua irmã e em que cria uma visão negativa dela como mulher de negócios. Para dar um tom mais forte e plástico a esta caracterização, Handke vai recorrer a várias palavras onomatopeicas.

Exemplo 3

Gregor:

Dein Zeichen, das wird der **klirrende Schlüsselbund** zwischen deinen kalten Geschäftsfingern sein, der von **scharfkantigen Schlüsseln starren wird** und selber eine Waffe sein wird. Auch im Wald oder am Meer wirst du statt dem **Rauschen** bloß das **Kassenrasseln** hören. **Deine Heimat wird das Handelsregister sein**, und dein Name 'Geschäftsinhaberin' wird schon bei Lebzeiten ein Grabsteinname sein.

Handke 1992:419 (Número 3)

Gregor:

O teu símbolo vai ser **o molho de chaves tilintantes** entre os teus dedos frios de mulher de negócios, **chaves de arestas cortantes** e que podem ser, elas próprias, uma arma. Tanto na floresta como à beira-mar, vais ouvir somente o **matraquear da máquina** registadora em vez do **murmúrio**. **A tua morada passará a ser o registo comercial**, e o nome "gerente de loja" será, ainda em vida, um nome a figurar na lápide.

Na distopia, que é criada por Gregor no segundo excerto sobre a vida futura de Sophie como mulher de negócios, são activadas fortes imagens onomatopeicas, como por exemplo a aliteração *scharfkantigen Schlüssel* ou a rima interior *Kassenrasseln*. Na primeira frase, o verbo invulgar *vor etwas starren* não pode ser transferido directamente para o português, por isso as *chaves de arestas cortantes* ficam no centro da frase e também são o sujeito a seguir, em vez do *Schlüsselbund*. O composto *Kassenrasseln* é um jogo onomatopeico que foi transposto no mais longo *matraquear da máquina registadora* para poder criar uma aliteração. A palavra *Heimat* parece à primeira vista fora do contexto porque um *Handelsregister* não pode ser uma pátria ou a terra natal, por isso a expressão *morada* podia ajudar a perceber melhor a imagem, tendo em conta que Sophie de alguma forma ia viver na sua loja.

Em resumo, são sobretudo as palavras onomatopeicas que sustentam o tom depreciativo porque soam exageradas e por vezes agressivas. As imagens como o *Handelsregister* que está ligado a *Heimat* também parecem exageradas, porque desenham um futuro grotesco que se torna ainda mais extremo quando Gregor acaba a passagem com a *lápide*.

4.1.4 Paródia e jogos de palavras

Este excerto faz parte de um longo monólogo de Hans no qual este descreve de uma forma polémica os seus superiores e a classe alta em geral. Mesmo sendo apresentado como texto contínuo, os verbos no excerto rimam, o que sublinha neste contexto o tom irónico de Hans, tom esse que conscientemente difere da linguagem quotidiana para exprimir o que é 'especial' nos senhores e nas senhoras sobre os quais fala.

Exemplo 4

Hans:

Seht ruhig, wie der Herr Architekt mit der Flasche im Arm gerade dem Keller **entsteigt** und dem zu Besuch befindlichen Herrn Anwalt das Etikett mit dem Jahrgang **zeigt**, während die Frau Architekt nebenan der Frau Anwalt **steckt**, sie habe einen neuen Fleischer oder einen neuen Bäcker **entdeckt**, von denen der erstere **den Rehrücken bratfertig spickt** und der letztere mit **seinen Gustostücken den speckigsten Fettsack entdickt**.

Handke 1992:408 (Número 2)

Hans:

Vejam como o senhor arquitecto, com a garrafa debaixo do braço, **acaba de vir** da sua adega e **mostra** ao senhor advogado, que está de visita, o rótulo com o ano, enquanto, na sala ao lado, a senhora arquitecta **conta** à senhora advogada que **descobriu** um talho novo e uma padaria nova, dizendo que, no primeiro, **lardeiam o lombo de veado antes de ir para o forno** e, na segunda, **fazem os gordíssimos e anafadíssimos perder a banha com as delícias que lá produzem**.

Do ponto de vista dramaturgico, Hans enquanto representante dos trabalhadores, cria uma diferença entre si e as outras classes sociais, adoptando, numa atitude de troça, o papel tradicional do bobo. Este papel mostra que a concepção das figuras não é fixa mas que elas têm discursos muito variados e transmitem tons e níveis de linguagem diversos, sem carácter fixo.

O desafio principal para uma tradução é acertar no tom irónico do excerto, que se torna cada vez mais intenso. Por isso, o enfoque da análise está na segunda parte. O verbo *stecken* remete para 'fornecer com informações', traduziu-se pelo mais neutro *contar*. A aliteração do *Rehrücken* é transposta em *lardeiam o lombo* mas o adjectivo *bratfertig* não pode ser traduzido de uma maneira tão compacta, pelo que se substituiu pela descrição *antes de ir para o forno*. O mais difícil parece a última parte da frase, sobretudo por causa de palavras pouco usadas como *Gustostücke* mas também devido ao pleonasma *speckigsten Fettsack* que contrasta com o neologismo *entdicken*. As *delícias* captam o sentido de *Gustostücke*, embora sejam mais correntes na língua portuguesa. A expressão *speckigsten Fettsack* traduziu-se por *gordíssimos e anafadíssimos*, o que usa o superlativo absoluto para imitar o tom irónico. Como o neologismo *entdicken* não pode ser traduzido directamente, escolheu-se a imagem *perder a banha* para acentuar o tom irónico.

4.2 Dimensão temporal

Nos monólogos da peça, os tempos não são claramente separados, mas misturam-se ou seguem uma espécie de associação onírica que difere de uma lógica baseada na realidade. Os desafios da tradução não consistem apenas na escolha de tempos, mas também na montagem das sequências das imagens que são localizadas no passado, no presente ou no futuro.

4.2.1 Sobreposição entre o passado e o presente

A sobreposição de várias dimensões temporais remete para o passado e ao mesmo tempo para o presente. No texto de Handke, as várias dimensões temporais são muitas vezes montadas de uma forma para produzir uma proximidade entre estes 'espaços do tempo'. Existem várias partes na peça nas quais o passado da aldeia é comparado com o estado actual. O monólogo de Hans é particularmente interessante em relação às descrições mais gerais, porque ele compara a situação nas obras com memórias pessoais, sublinhando os diferentes cheiros e sons vindos das obras e das memórias da infância.

Exemplo 5

Hans:

Und hier - *er zeigt in den Hintergrund* - das **Gerumpel** der Betonmischmaschinen, Tag für Tag, und doch nicht aktueller als das **Krachen** des Osterfeuers vor zwanzig Jahren; die täglichen **Schwaden des dampfenden Teers** in der Nase, und zugleich an den Innenhandflächen immer noch **der weit stärkere Geruch** der in den fremden Obstgärten **vorzeiten gestohlenen** Frühäpfel; das **Geschrei und Gebrüll** der Poliere und Ingenieure hier im Gestänge: wie leicht übertönt von dem **sanften Geräusch** eines Haustiers von damals, das sich immer noch, **jenseits der Stechuhzeit**, von seinem Platz erhebt oder zur Ruhe legt.

Handke 1992:402 (Número 2)

Hans:

E ali - *aponta para o fundo* - o **ruído** que as betoneiras fazem todos os dias não consegue ser mais actual do que os **estalidos** que fez a fogueira da Páscoa, há vinte anos; hoje, todos os dias, a **fumaça que sai do alcatrão** e entra pelo nariz **é menos forte** do que o cheiro que persistia nas palmas das mãos quando **antigamente roubávamos as primeiras maçãs** de pomares alheios; **os gritos e os berros** dos contra-mestres e dos engenheiros de hoje, entre os andaimes, são facilmente abafados pelo **som suave** de um animal de estimação daqueles tempos que continua a levantar-se do seu lugar ou a deitar-se para dormir, **sem ligar nenhuma às horas de picar o ponto**.

Ao apontar para o fundo do palco, Hans localiza-se na situação no presente. Os sons descritos por ele não são audíveis, por isso, ambas as dimensões temporais, o passado e o presente, acontecem num nível simbólico e imaginário. O passado parece tão perto como o presente, ou até,

se acreditamos nas palavras de Hans, mais perto e presente. Esta maneira de descrever o passado como impressão mais fresca do que o presente reverte as dimensões temporais, como que abandonando o género dramático para se aproximar do épico-narrativo.

Ao nível da tradução, dominam as palavras que descrevem sensações, como a palavra onomatopeica *Gerumpel*, que foi traduzido pelo mais neutro *ruído*. Os *estalidos* não conseguem ter o mesmo efeito sonoro forte que o *Krachen* da madeira no fogo da Páscoa. A palavra *Schwaden* apresenta um problema, porque é muito específica em alemão, mas o mais geral *fumaça* transporta a imagem de fumo que sobe do alcatrão. *Geschrei und Gebrüll* pode ser transposto em *os gritos e os berros*, mas perde-se a aliteração. Ao mesmo tempo, a tradução de *das sanfte Geräusch* compensa com *som suave*, que é mais forte ao nível onomatopeico que o original. A intervenção sintáctica mais destacada foi o acrescento de verbos nas frases elípticas, por exemplo na primeira frase do excerto onde se adicionou uma frase relativa, *o ruído que fazem hoje, todos os dias, as betoneiras*, e a seguir a explicação *não consegue ser mais actual* para ter um ritmo mais fluente e também para evitar uma sequência abrupta de imagens. Na segunda frase, há uma modulação, quando o cheiro é *menos forte*, enquanto em alemão o outro cheiro é designado como *weit stärker*.

Na parte a seguir, o participio perfeito *gestohlen* transformou-se em verbo: *quando roubávamos as primeiras maçãs*. A construção sintáctica densa do alemão *in den fremden Obstgärten vorzeiten gestohlenen Frühäpfel* não pode ser reconstruída da mesma forma em português, por isso escolheu-se a oração relativa. Também a expressão *jenseits der Stechuhzeit* foi transposta para uma oração subordinada, *sem ligar nenhuma às horas de picar o ponto*, acrescentando *sem ligar nenhuma*, o que é uma interpretação da expressão curta alemã. *Picar o ponto* apresenta uma aliteração que não existe no original.

4.2.2 O futuro como passado ideal

À primeira vista, parece paradoxal chamar ao futuro um passado. Para criar este efeito paradoxal, Handke mistura no seu texto a visão de um futuro com referências ao passado para abrir dimensões extensas do tempo, encaixando desta forma a visão futura numa história mais completa. O que transmite a riqueza deste passado dentro do futuro são sobretudo as imagens ligadas à aldeia e ao vale que vão ser analisadas no seguinte exemplo.

Exemplo 6

Gregor:

Wenn der Bau hier fertig sein wird, alle Staublöcher versiegelt, wird Ihre Gegend wieder neu sein.

Folgen sie dem Blick Ihrer Katze, wenn er an den Betonkanten vorbei ins Leere gehen wird. Dort **zittert das Wasser in einem Baumblatttrichter und wirkt zurück als größerer Herzschlag, so daß Sie schließlich die Arme heben.** Ihr Tal wird vielleicht **im Handumdrehen** wieder alt sein, und **die Betonbögen werden Formglieder des allerältesten Altertums sein.**

Handke 1992:396 (Número 2)

Gregor:

Quando as obras aqui estiverem prontas e todos os buracos estiverem tapados, a sua terra vai ficar outra vez como nova. Siga o olhar do seu gato quando, depois de passar pelos cantos de betão, se dirigir ao vazio. Lá ao fundo, **a água agita-se nos funis feitos de folhas de árvore enroladas e reflecte-se tal qual um maior batimento de coração, o que a fará levantar finalmente os braços.** O seu vale pode voltar a ser antigo outra vez **num abrir e fechar de olhos** e, amanhã, **os arcos de betão de hoje serão a base de uma era antiquíssima.**

Este excerto é importante ao nível da narrativa, uma vez que Gregor reflecte sobre o futuro da paisagem que neste momento é caracterizada pelas obras. A visão de Gregor desenvolve um duplo nível temporal, primeiro o desaparecimento dos vestígios das obras a tapar os buracos e a seguir, num futuro distante, a experiência das obras de agora como algo antigo, pertencente ao passado.

Já numa outra parte, este grande período de tempo for imaginado por Gregor quando fala do terreno dos seus pais e quando chama ao tempo de há dez mil anos *o nosso tempo* (Handke, 1992:393). Estes exemplos mostram a maneira como Handke integra várias dimensões temporais, criando saltos entre o presente e o passado. A frase mais complicada para a tradução *Dort zittert...* contém três imagens diferentes que vão ser associadas, sem contudo estarem ligadas ao nível semântico. A primeira imagem, *Baumblatttrichter* requer uma interpretação, que levou a esta proposta: *funis feitos de folhas de árvore enroladas*. Aqui foi importante activar a imagem da folha enrolada para criar um funil. *A água agita-se* oferece uma aliteração que não está no original, tendo o verbo *zittern* em várias partes da peça sido traduzido como *tremar* ou *agitar-se*. Parece difícil perceber esta agitação como pulsação do coração, tal como é sugerido na imagem seguinte, mas transpôs-se de maneira semelhante: *reflecte-se tal qual um maior batimento de coração*. O efeito que a pessoa em causa vai levantar os braços também só pode ser entendido de forma indirecta: ela levanta os braços devido a uma comoção emocional face ao fenómeno da natureza? Através da construção *o que a fará levantar*, sublinhou-se essa ligação entre as duas imagens, a qual não parece lógica.

A expressão baseada numa imagem, *im Handumdrehen*, não pode ser transferida directamente para o português, pelo que se substituiu por uma outra imagem, *num abrir e fechar de olhos*. As *Formglieder* foram interpretadas como *base* e a expressão pleonástica *allerältestes Altertums* foi recriada como *era antiquíssima*.

4.2.3 Associação onírica

Existe um aspecto que se tornou cada vez mais relevante no processo da leitura e da tradução da peça em análise. As alterações bruscas entre imagens, que muitas vezes não têm sentido claro mas que parecem ser associações livres, aproximam-se antes de uma lógica que existe em sonhos. Por isso, a descrição da aldeia e sobretudo da natureza em redor não tem apenas elementos realistas mas integra igualmente elementos fantásticos. Se algumas partes da peça podem ser lidas como uma espécie de visão de um sonho de um lugar real e dos seus habitantes, o desafio para a tradução não é dar um sentido claro, mas sim captar a força das imagens que pertencem a visões. Esta interpretação pode ser exemplificada no seguinte excerto que cria imagens e alterações súbitas.

Exemplo 7

Hans:

Großer Geist des Weltalls, komm heute einmal herab auf uns, entfalte dich im weiten Luftraum, laß uns ein wenig überm Boden schweben und **lüpf als Spitze des Fallschirms das Innere unsrer Brust**. Anderes Dasein, **enthülle uns** doch immer wieder und nicht gar so selten über den starrenden Antennen, hinter den schwankenden Baumwipfeln, inmitten der grünenden Gebüsch, **im gläsernen Augengrund der Vorbeigehenden**, zwischen den Rissen der hoch oben ziehenden Wolken **dein farbenprächtiges Gesicht**. Laß uns nicht allein mit dem künstlichen Vibrieren unsrer kurzlebigen Maschinen - oder es umgibt **die Pomposität des Elektrischen** schon bald als Finsternis das ganze Erdreich. Entrück uns nicht die **guten lieben Dauerdinge** weg in den Traum, sondern offenbar sie uns am hellen Tag, stell sie ins Sonnenlicht zu unsern Häuptern, so fern wie nah, und **gib uns manchmal frei dem Baum 'Baum', dem Fluß 'Fluß'**, der heilsam grünen Ebene, **dem schimmernden Göttersitz-Bergrücken, der Wolke als dem Frühflugzeug**, der Blume als dem Zukunftskelch.

Handke 1992:403-4 (Número 2)

Hans:

Grande espírito do universo, desce até nós, mostra-te no vasto espaço celeste, deixa-nos pairar um pouco acima do chão e **levanta o interior do nosso peito, como se de um pára-quadras se tratasse**. Outro ser, **revela-nos o teu semblante cheio de cores**, cada vez mais e mais amiúde, sobrevoando as antenas que nos fitam, por detrás das copas das árvores oscilantes, no meio dos arbustos verdejantes, **no fundo dos olhos vítreos dos transeuntes**, nos interstícios das altas nuvens que passam. Não nos deixes sozinhos com as vibrações artificiais das nossas máquinas de curta duração – senão, **a electricidade vai**, em breve, **cobrir com pompa** a escuridão de toda a terra.

Não afastes de nós **as coisas boas e duradouras que nos são queridas** ao levá-las para o sonho, mas revela-as à luz do dia, põe-nas sob a luz do sol junto às nossas cabeças, seja longe seja perto, e **restitui-nos a árvore à árvore, o rio ao rio**, a verde e viçosa planície, **o planalto brilhante (lugar dos deuses)**, a nuvem madrugadora, qual primeiro avião da manhã, a flor que é o cálice do futuro.

Trata-se de uma forma de oração ou evocação que usa elementos da religião católica como o espírito que desce até aos crentes. O que é pedido, porém, difere substancialmente dos conteúdos do catolicismo. Em vez disso, há imagens invulgares como *lüpf als Spitze des Fallschirms das Innere unsrer Brust* ou neologismos sem referência óbvia como *die lieben Dauerdinge*. A transformação da realidade numa fantasia acontece a vários níveis. Ao nível sintáctico, domina a estrutura da oração e a mudança de elementos da frase, como por exemplo o *farbenprächtige Gesicht* que se encontra como sujeito no fim da frase, bem como a ligação entre *freigeben* e dativo - *gib uns manchmal frei dem Baum* etc - que cria incertezas na interpretação: trata-se de libertar alguém ou de restituir algo? Mais uma vez, as frases compridas, que são características da linguagem escrita, dominam neste excerto, complicando o fluxo do discurso oral. Podem ser interpretadas como oração ou ladainha que segue, no contexto católico, um texto e tom standardizado.

Ao nível dramático, este excerto difere de outras partes devido ao seu carácter pseudo-religioso, mas ao nível da linguagem, apesar da sintaxe complicada que foi descrita, regressam outros elementos do estilo da peça, que ligam esta parte ao resto do texto e que vão ser analisados a seguir.

Na primeira frase, o enfoque é sobretudo na última imagem que é mais complicada: *lüpf als Spitze des Fallschirms das Innere unsrer Brust*. Como os pára-quedas normalmente não têm pontas, a imaginação podia ser do interior do peito, equivalente à caixa torácica a ser levantada num ponto, criando um arco como se fosse um pára-quedas. Por isso, foi acentuada a comparação acrescentando a expressão *como se se tratasse*. A imagem inteira seria traduzida como *levanta o interior do nosso peito, como se de um pára-quedas se tratasse*. Na frase a seguir, a sintaxe foi modificada da seguinte maneira: colocou-se o sujeito no início para não perder a referência ao longo desta frase: *revela-nos o teu semblante cheio de cores*. A última imagem da frase apresenta o desafio maior à tradução: *im gläsernen Augengrund der Vorbeigehenden*. Os olhos podem parecer como sendo de vidro e *Augengrund* como neologismo pode referir-se ao interior dos olhos, mas toda a expressão combinada numa imagem não possibilita uma leitura unívoca. Uma tradução mais próxima do original permite manter a estranheza e ambiguidade na imagem: *no fundo dos olhos vítrios dos transeuntes*.

Na frase a seguir, a *electricidade* torna-se o sujeito em português, substituindo *Pomposität* que foi transformado em *com pompa*: *se não, a electricidade vai, em breve, cobrir com pompa, a escuridão de toda a terra*. A expressão compacta de *gute liebe Dauerdinge* precisa de ser traduzida numa construção mais comprida, como *as coisas boas e duradouras que nos são queridas*. Esta construção com uma oração relativa foi usada em várias passagens, porque o português não permite a combinação de vários substantivos e adjectivos usada em alemão.

O desafio maior na última parte do excerto, porém, é o verbo *freigeben* com dativo que pode ser entendido de uma forma mais livre como *restituir algo*, no sentido de *restituir-nos a árvore à árvore, etc.* Na última frase aparece o composto *schimmernder Göttersitz-Bergrücken* em estilo nominal que foi conservado em português através do uso de parênteses: *o planalto brilhante (lugar dos deuses)*. A expressão de *Frühflugzeug*, um composto e ao mesmo tempo um neologismo, pode apenas ser interpretado referindo-se à nuvem anterior que passa no céu como se fosse um avião. Por isso, na tradução acentuou-se a ligação entre as duas imagens: *a nuvem madrugadora, qual primeiro avião da manhã*. A construção paralela *als...als* não foi conservada, o que também corresponde à tendência da língua portuguesa de ter mais variações, enquanto a língua alemã trabalha com mais repetições.

Em resumo, os aspectos dramáticos, como a ruptura com o resto do texto através da imitação de uma oração, e os aspectos de linguagem, como o uso de aliterações, compostos, neologismos e saltos nas imagens, entram numa tensão porque o excerto está ligado a outras passagens da peça através da linguagem e, ao mesmo tempo, a forma difere. O desafio principal para a tradução são as imagens invulgares que remetem ao mesmo tempo para várias referências, bem como os compostos que precisam de ser transformados em outras construções em português.

4.3 Dimensão imagética

A construção das imagens é uma particularidade na peça, já que Handke trabalha com muitas imagens que são compostas por elementos díspares ou cuja sequência transmite um efeito de estranheza devido à sua heterogeneidade. Como exemplos para a grande quantidade e diversidade das imagens serão apresentados quatro excertos de monólogos, nos quais as imagens ligam universos diferentes, criam contrastes e associações com imagens clássicas, como por exemplo com a Dança da Morte.

4.3.1 Força das imagens

A força das imagens consiste muitas vezes em momentos de surpresa, por exemplo quando imagens da natureza são misturados com a percepção ou o universo humano. O seguinte exemplo contém e mistura estas duas dimensões.

Exemplo 8

Die Verwalterin:

Im Frühnebel standen dann die parallelen Stangen der Heuharpfen und gingen als Pfeile in Richtung Sonnenaufgang. Im Herbst strahlten die Äpfel in den blattlosen Bäumen **als anstoßbereites Billardspiel**. Die gekreuzten Getreidegarben bildeten unser herrschaftliches Gemeinschaftszelt. In den Dämmerungen brauste das Wasser über helle **Wegweisersteine**, die schimmernden Felsen hoben sich vom Erdgrund ab, die Stunde der Phantasie kam, Raumschiffe schwebten ein, und allgegenwärtig hier im Gebiet war dann der Künstler, einte die Dinge, gab dem ganzen Tal **seinen Zug**, behauchte **die selig Nichtige, die ich höchstselbst war, und hüllte sie** in den Mantel der Unschuld ein, den auch die langjährige Schnapstrinkerin **vor Ihnen als das Gegenteil jeder Last** noch immer, immer wieder, auf ihrer Schulter fühlt.

Handke 1992:397-8 (Número 2)

A Governanta:

No nevoeiro matinal, os cabos dos ancinhos de amontoar o feno, todos paralelos uns aos outros, apontavam como setas em direcção ao nascer do sol. No outono, as maçãs nas árvores despidas brilhavam **como um jogo de bilhar pronto a iniciar-se**. Os molhos de cereais cruzados eram a tenda majestosa que tínhamos em comum. Ao anoitecer, a água passava sobre as **pedras do rio, como se indicassem o caminho**, as rochas que reflectem os últimos raios de sol destacavam-se do chão de terra, a hora da fantasia chegava, naves espaciais pairavam sobre nós e, omnipresente aqui na terra, estava, então, o artista, que unia as coisas, marcava com **o seu traço** o vale inteiro, inspirava a **ditosa nulidade que era a minha insignificância e embrulhava-me** na capa de inocência, que mesmo após tantos anos de aguardente, **ainda está aqui à sua frente** e ainda **hoje é capaz de sentir (e sentirá para sempre)** essa capa nos seus ombros, **sem que lhe pese nada**.

A primeira questão para a tradução levanta-se logo no início com o nome para a figura que é chamada *Verwalterin* em alemão e que cuida dos trabalhadores nas obras. Na didascália (Handke 1992:395), ela é também designada como *Besorgerin*, o que significa ser responsável pelos assuntos domésticos, e *Beschließerin*, o que é uma palavra antiga para quem ajuda em grandes lares e que está hoje ligada aos trabalhos nas lavandarias, sobretudo na Áustria. Chamar à figura "Administradora" não seria apropriado porque ela trata sobretudo de assuntos práticos. Por isso, a proposta é *governanta*, que corresponde a alguém que executa as tarefas domésticas num sítio oficial.

A característica principal do excerto é a sua força de imagens que interpreta a natureza de uma nova forma através do olhar humano. Do ponto de vista dramático, a segunda parte combina várias perspectivas, começando pela descrição da natureza na qual entra uma nave espacial como elemento do exterior, e a seguir tendo o artista como protagonista principal que deixa uma impressão profunda na governanta que conta a história na terceira pessoa. Desta forma, a perspectiva muda várias vezes, o que faz sobressair esta passagem de outras na peça.

Do ponto de vista da tradução, nota-se a combinação entre substantivos e adjetivos que os caracterizam, uma combinação que é repetida várias vezes. Em alguns casos, essa combinação tem

de ser transformada em construções mais extensas, como por exemplo o *anstößbereites Billardspiel*, que fica *um jogo de bilhar pronto a iniciar-se*. Também as *Wegweisersteine* foram descritas de uma maneira mais explícita na tradução: *pedras do rio, como se estas fossem a indicação do caminho*. Aqui acentuou-se que se trata de pedras do rio, uma informação que está apenas implícita no original.

Na continuação da frase, houve a tentativa de seguir a construção sintáctica alemã, com o pormenor de traduzir *Zug* por *traço* para ficar dentro do universo semântico da arte visual.

A perspectiva da terceira pessoa que a governanta usa para falar de si própria com distância criou alguma dificuldade. Primeiro, foi usada a primeira pessoa na tradução para esclarecer o sujeito, para depois mudar para a terceira pessoa. A expressão *selig Nichtige* também apresentou um desafio para a tradução porque ambas as palavras têm várias conotações, *selig* pode ser *ditoso* ou *feliz*, *nichtig* pode ser lido no sentido de *sem valor*, *nulidade* ou *efêmero*. Na tradução, optou-se por *ditosa nulidade* que pareceu fazer sentido no contexto do encontro com a figura - real ou imaginária - do artista.

O pomposo e ao mesmo tempo irónico *höchstselbst* transformou-se na expressão *a minha insignificância* para mostrar a diferença entre as posições nas quais a governanta se coloca a si e ao artista, e a duplicação *Noch immer, immer wieder* concentrou-se em *(e sentirá para sempre)*. A expressão *Gegenteil jeder Last* foi expressa através do seu oposto numa modulação: *sem que lhe pese nada*.

Em resumo, constata-se que os aspectos da dramaturgia e da tradução interagem na construção de uma perspectiva narrativa e de uma tensão sintáctica quando a personagem se encontra, através de uma mudança de perspectiva, de repente no centro da narrativa, o que cria uma dinâmica forte na passagem.

4.3.2 Cenários de contraste

Muitas vezes, as imagens transmitem uma carga emocional e ilustram ou até ampliam as emoções ligadas às personagens. O seguinte exemplo, em que Sophie se defende perante a opinião do irmão Gregor sobre o trabalho dela, pode ser visto desta maneira.

Exemplo 9

Sophie:

Hast du meine **furchtbar leisen Antworten** auf das bis auf die Straße schallende **Anherrschrgebrüll** der Chefs und Vertreter der Chefs vergessen, **meine angstrunden Augen** vor der täglichen Kassenabrechnung, mein An-die-Wand-gedrückt-Sein vor dem Sohn des Chefs? Wisse

jetzt: das Dasein von meinesgleichen ist immer noch menschenunwürdig - **nicht weil es ein Dienst ist, sondern weil der Dienst nicht der richtige ist** -, und dein verklärendes Lied auf uns hältst du zu Unrecht für eine Pflichterfüllung.

Handke 1992:420 (Número 3)

Sophie:

Esqueceste-te das **minhas respostas, quase em surdina, aos berros violentos** do chefe e do subchefe que até se ouviam na rua, dos **meus olhos petrificados de medo** por causa do fecho diário da caixa, do meu corpo encostado contra a parede por causa do filho do chefe? Vais saber agora: a vida de pessoas como eu continua a não ser digna - **não porque o trabalho seja o de servir, mas porque aqui o serviço não é o certo** - e tu estás enganado ao pensares que a canção que idealizaste sobre nós é o cumprimento de um dever.

Este excerto é importante ao nível dramático porque Sophie responde de uma maneira resoluta a Gregor, que foi o único, até agora, a caracterizar e a julgar o mundo comercial no qual a irmã trabalha. Com as suas palavras, Sophie cria um contraste entre o seu auto-retrato e o retrato dos chefes que parecem dominantes e abusadores na forma como exercem o seu poder.

Para exemplificar este poder, Handke constrói um cenário de contrastes no qual a reacção muito calma, quase silenciosa, da irmã é contrastada com berros. Em português, a escolha de *quase em surdina* para descrever a irmã contra os *berros violentos* tenta recriar este cenário. A forte descrição visual dos *angstrunden Augen* ampliou-se para *olhos petrificados de medo*. Na frase a seguir, *Dienst* traduziu-se uma vez pelo verbo *servir* e a outra vez por *serviço*, uma vez que este último parecia apto para descrever a relação submissa que Sophie tem perante os seus chefes, com um *aqui* explicativo, *aqui o serviço não é o certo*, para ligar esta parte da frase à interior. A expressão *zu Unrecht* não corresponde por completo a *estás enganado*, mas mostra logo desde o início que Sophie discorda da atitude de Gregor.

Em suma, a atitude de Sophie contra o irmão marca o excerto que foi o fio condutor para a escolha de palavras na tradução capazes de transportar essa carga emocional.

4.3.3 Imagens díspares

Uma forte característica no uso das imagens na peça é a combinação de elementos que pertencem a universos temáticos diferentes. Desta forma, são criadas imagens díspares que produzem um efeito de estranheza, aumentado pelo uso de neologismos. O seguinte exemplo reúne várias imagens construídas desta forma.

Exemplo 10

Hans:

Schieb die Antenne zusammen und breit auf den **fahlen Totenschrein** die weiße Häkeldecke mit der Inschrift: **'Schluß mit dem Blaulicht in den Wohnzimmern.'** He, **Mütterchen Baustelle**. Stopp die **losen Mundwerke**. Sorg für die **Funkstille**. **Durchstoß die schalltote Phonwand**, wag den Mondsprung weg aus der Taubstummlindheit und schweb her zu uns **in die spielbereite, erfrischende, alles zurechtrückende Hiesigkeit**.

Handke 1992:409 (Número 2)

Hans:

Recolhe a antena e cobre o **escrínio pálido** com a toalha branca de renda com a inscrição: **"Apaguem a luz de sirene nas salas de estar."** Eh, obras, o meu ganha-pão. Parem os **fala-baratos**. Imponham o **silêncio do som radiofónico**. **Penetrem a parede com som silente**, ousem dar o salto da lua para saírem da cegueira surda-muda e pairarem em direcção **à nossa terra aqui onde está tudo refrescante e a postos para a representação**.

Este excerto reúne vários elementos estranhos e díspares que entram nas imagens, como por exemplo a *Blaulicht*, que foi traduzida por *luz de sirene* para ilustrar o seu uso para acompanhar o som no trânsito na rua que é um sítio oposto à sala. Para *Totenschrein* usou-se uma palavra menos comum: *escrínio*. *Mütterchen Baustelle* é uma expressão coloquial que pode sugerir que as obras dão comida aos trabalhadores, como se fossem uma mãe que cuida dos filhos. Por isso, transformou-se a expressão em *Eh, obras, o meu ganha-pão*. O *pars pro toto lose Mundwerke* foi substituído pela expressão *fala-baratos* e também a palavra *Funkstille*, que não tem nenhuma expressão correspondente em português, foi interpretada pela expressão mais comprida *silêncio do som radiofónico*. A última frase desenvolve imagens tão heterogêneas que faz lembrar uma sequência de associações livres. Primeiro, a imagem *schalltote Phonwand* parece enigmática, porque a palavra *Schallwand* descreve uma separação acústica e o *Phon* como elemento sonoro pertence ao mesmo grupo semântico mas *schalltot* e *Phonwand* são neologismos para os quais não existe uma expressão parecida em português. Para não ter duplicados, a tradução foi *Penetrem a parede com som silente*.

O maior desafio consiste na última frase do excerto. Aqui, três adjetivos estão ligados - *die spielbereite, erfrischende, alles zurechtrückende* - que precisam de ser incluídos numa oração relativa que resume os três adjetivos em duas expressões: *onde está tudo refrescante e a postos para a representação*.. *Spiel* não foi traduzido por *jogo*, o que seria a tradução mais comum, mas por *representação* porque faz parte de várias frases que parecem referir-se à própria peça que está a ser representada (*gespielt* em alemão). A dificuldade do substantivo invulgar *Hiesigkeit* consiste na sua dupla natureza: pode ser o oposto de *Jenseitigkeit* [*do outro mundo*] e neste sentido algo como secular, ou vem do adjetivo *hiesig*, quer dizer, daqui, local. Para a tradução escolheu-se a segunda interpretação, concretizada como *a nossa terra aqui*. Ao mesmo tempo, *terra* pode ser lida como

oposto de *céu*, pelo que a primeira conotação também está presente na tradução.

4.3.4 Reinterpretação da Dança da Morte

O seguinte exemplo é bastante relevador, no sentido em que se refere a uma tradição antiga da imagem medieval da Dança da Morte. A sua transformação numa imagem contemporânea mostra como Handke retoma elementos tradicionais para as interpretar de uma nova forma. Ao mesmo tempo, a referência à imagem original ajuda a captar as várias dimensões do significado do texto.

Exemplo 11

Hans:

Ja, **meine Toten, vertieft mir** das Himmelsblau. **Tanzt mir wieder näher** in eurem Gegenlicht, **mit dem Hüftknick, dem Handgelenkschlenkern und den Ruhestellungen**, wie sie noch in keinem einzigen Totentanz vorkamen, mit dem zarten **Schulternrund**, mit dem **Wangenweiß**, mit den **Augen-Blicken**, auf jenen Feld-Wegen, in jenen Sonnen-Farben, wie sie noch niemals auf einem Totenbild waren, heute, ja, heute noch, damit mir wieder wie damals das Herz stillsteht, **was da nicht Nicht-Leben hieß, sondern erst das Maß für das Lebendig-Sein gab.**

Handke 1992:433 (Número 4)

Hans:

Sim, **defuntos meus, intensifiquem-me lá** o azul do céu. **Venham-me daí a dançar** em contraluz, **gingando as ancas, dobrando os pulsos e com posições paradas** que nunca antes tinham feito parte de nenhuma Dança da Morte, com **os ombros suavemente curvados**, com o **branco da cara**, com **os olhares**, com aqueles caminhos do campo, pelas cores do sol como nunca existiu em nenhum retrato de defunto, hoje, sim, ainda hoje, tudo isto irá fazer parar outra vez o meu coração, como outrora, **o que não é a ausência de vida, mas antes a exacta medida do que é estar vivo.**

Não é nenhum acaso ser a figura de Hans que introduz a dimensão dos mortos na peça. Já numa passagem anterior, ele pronunciou algo semelhante a uma prece como que dirigida para o espírito do universo, abrindo uma dimensão metafísica (Handke 1992:403-404). Neste excerto, Handke usa a imagem clássica da Dança da Morte medieval e interpreta-a de uma nova forma. Desta maneira, uma imagem antiga entra na narrativa do presente e intensifica a ligação entre os que vivem agora e os 'seus' defuntos. Mas como não é uma descrição clássica da imagem, Hans acrescenta elementos dos quais ele diz que nunca tinham aparecido antes numa Dança da Morte. Assim, ele transforma a presença da morte numa situação viva e cheia de cores. Os compostos usados nesta passagem são todos positivos.

O primeiro enfoque da análise é no uso do pronome *mir* que serve para intensificar o imperativo com o qual Hans chama os mortos: primeiro *vertieft mir*, que se traduziu por

intensifiquem-me lá, usando *lá* para sublinhar ainda mais o imperativo, bem como *tanz mir wieder näher*, que se transpõe por *venham-me daí a dançar*. Mais para o final aparece *mir* uma terceira vez em *damit mir wieder das Herz stillsteht*, desta vez o pronome é necessário para marcar a referência ao locutor, pelo que esta se criou através do pronome possessivo *o meu coração*.

A descrição que Hans faz da Dança da Morte recorre a compostos específicos, como por exemplo *Hüftknick*, *Handgelenksschlenker* e *Schulternrund*. As primeiras duas expressões foram traduzidas com construções que incluem gerúndios, *gingando as ancas* e *dobrando os pulsos*. Enquanto o *Rund* é o substantivo principal no original, esta posição passa na tradução para os ombros: *ombros suavemente curvados*. O *Wangenweiß* em alemão pode referir-se tanto às bochechas como aos respectivos ossos na cara. Como não é claro se se trata de mortos recentes ou de esqueletos, escolheu-se o mais neutro *branco da cara*. O duplo sentido de *Augen-Blicke* como olhar e como momento teve de ser simplificado por *olhares* apenas.

O excerto consiste numa longa frase que é estruturada apenas por ponto e vírgula, uma construção que foi mantida assim em português, mesmo correndo o risco de soar forçada. O final é uma reflexão filosófica sobre a teoria que o fim dos batimentos do coração não significam a morte mas criam a medida para se sentir vivo. Uma dificuldade na tradução é a dupla negação *nicht Nicht-Leben* que se traduziu como *não é a ausência de vida* para evitar o segundo *não*. A expressão *Lebendig-Sein* transpõe-se através de uma construção verbal, *do que é estar vivo*.

Na última parte do excerto, o uso do hífen nos compostos é idiossincrático, porque normalmente são uma única palavra. Enquanto os actores alemães podem acentuar esta pequena pausa quando falam, as construções em português não permitem o uso do hífen. Por consequência, o texto torna-se mais fluente na tradução, porque já não torna visível as possíveis pausas.

4.4 Dimensão linguística

Após as dimensões temporais e imagéticas que se referem parcialmente a construções de frases mais longas, o último subcapítulo foca-se no uso de palavras específicas, sobretudo de expressões regionais e de provérbios que não podem ser transferidos directamente para a língua de chegada.

4.4.1 Uso de expressões regionais

De um modo geral, a linguagem da peça não remete muito para expressões regionais. Por essa razão, o efeito do recurso a estas últimas é bastante mais forte nas passagens nas quais estas

expressões são usadas. Este ponto analisa as estratégias do seu uso e as dificuldades para a sua tradução.

Exemplo 12

Die alte Frau:

Verjag die **Gamsbärte** aus unseren Bergen. **Entlarv den Trachtenschmuck als Unzeitspuk. Knöpf unsern Mördern die krachledernen Hosenschlitze vor die zähledrigen Kriegsfratzen.** Mach jedes ihrer Worte deutlich als Gebell und zeig im Innern ihres Munds den Stacheldraht. Bügle ihnen, **die unsere höhnischen Zuschauer sind**, das Totenhemd **und spiel ihnen in ihrer letzten Stunde ihr jetziges Lachen vor.**

Handke 1992:427 (Número 4)

A senhora idosa:

Expulsa **aqueles que usam chapéus tirolezes, decorados com pelos de camurça** das nossas montanhas. **Desmascara estes fatos à tirolesa todos engalanados que não passam de fantasmas fora de moda. Abotoa as breguilhas dos calções de couro duro diante das caretas duras e hostis dos nossos assassinos.** Faz com que cada uma das palavras dos assassinos seja clara como o ladrar para mostrar o arame farpado que existe no interior da sua boca. Passa a ferro a sua camisa de morte, **a eles que são o nosso público sarcástico, e atira-lhes à cara, na sua última hora, o mesmo riso que eles ainda têm.**

Aqui, as pessoas que usam trajes tradicionais, normalmente conhecidos em Portugal por fatos à tirolesa, são apelidadas de assassinos pela senhora idosa. Por isso, a roupa tradicional não representa a população original da aldeia, mas a recém-chegada e excessiva. A primeira expressão já mostra o dilema da tradução, porque o *Gamsbart* é uma decoração particular no chapéu tradicional que é feito com pelos da "barba" da camurça e que é usado aqui como metonímia para as pessoas que usam esse chapéu. Como não existe uma palavra específica em português, optou-se por descrever a decoração com *chapéus tirolezes, decorados com pelos de camurça* para criar uma imagem plástica para os leitores portugueses. *Trachtenschmuck* traduziu-se por *fatos à tirolesa* que não se aplica estritamente à região de Caríntia, onde a acção da peça está situada, mas que é o termo mais comum para este tipo de trajes dos Alpes. Acrescentou-se a caracterização *todos engalanados* para captar melhor o sentido de *Schmuck*, que neste caso consiste em ornamentos bordados nos fatos.

Na tradução de *Unzeitspuk* usou-se uma aliteração, *fantasmas fora de moda*, que ao mesmo tempo faz uma alusão à moda de roupa mencionada, mas também pode ser percebido de uma forma mais geral, como o *Unzeit* no original. Na frase a seguir, não há uma repetição como no original de *krachledern* e *zähledrig*, a primeira expressão traduziu-se por *calções de couro duro*, que estão por detrás da imagem de *krachledern*, e a segunda omitiu o *ledrig* e descreve as caras apenas como duras: *das caretas duras e hostis*. As palavras *höhnisch* e *Hohn* são usadas repetidamente na peça,

muitas vezes para caracterizar um riso. Aqui escolheu-se a palavra *sarcástico* porque tem a dureza e a atitude de *Hohn*. Para além disso, está em harmonia com o riso que vai ser referido a seguir: *com o mesmo riso, que eles ainda têm*.

O que no original é simplesmente *jetziges Lachen* requer uma oração relativa para esclarecer as referências temporais. O verbo *vorspielen* não condiz muito bem com o riso, talvez através da imagem de imitar, pelo que se optou pela expressão *atira-lhes à cara o mesmo riso*.

4.4.2 Tradução de provérbios e neologismos

Muitas vezes, os provérbios apresentam uma dificuldade para a tradução, já que usam rima ou jogos de palavras. Também os neologismos criam um desafio similar porque não existe qualquer tradução directa. O seguinte exemplo mostra uma proposta tradutória para ambos os casos.

Exemplo 13

Hans:

Einmal am Tag sind wir vielleicht das **Antwortwinken tief unten im Gras** und die Sonnenlampe mitten im Dickicht, das Lichtnest in der Blutbuche ebenso wie das schützende Dunkel im Innern des Eibenbusches. Wir können immer wieder der **Wurzelwind** sein, der plötzlich von unten die Baumkronen hebt, das Rauschen der Tage und Nächte, das unendliche Grün, **die stillstrahlende Meeresfläche, die im Sprichwort 'Galene' heißt**.

Handke 1992:407 (Número 2)

Hans:

Uma vez por dia, podemos ser o **aceno de resposta na profundidade da relva**, a lâmpada do sol no meio da mata, o ninho de luz na faia cor de sangue, bem como a escuridão protectora no interior do arbusto do teixo. Podemos sempre voltar a ser o **vento das raízes** que de súbito ergue as copas das árvores, o sussurro dos dias e das noites, o verde infinito, **a superfície do mar que irradia calma e que faz lembrar a bonança depois da tempestade, como diz o provérbio**.

Neste excerto, a última frase é a mais significativa, uma vez que apresenta um duplo desafio para a tradução. Refere-se a um provérbio que contém a palavra grega *Galene*, mas não especifica o provérbio. *Galene* significa na filosofia grega uma alma tranquila parecida com a tranquilidade do mar, que é o significado original da palavra. A expressão não é usada em alemão e não é claro a que provérbio se refere. Por isso, a decisão recaiu em citar um provérbio português que usa a mesma imagem, quer dizer a *bonança depois da tempestade*, com bonança a referir-se ao *Galene* grego. A *stillstrahlende Meeresfläche* não pode ser traduzida de maneira tão compacta, por isso transpôs-se na *superfície do mar calmamente brilhante*.

Em resumo, o excerto mostra a estratégia de Handke de criar neologismos através de

compostos que consistem em duas palavras de universos temáticos diferentes que não parecem ter uma leitura em conjunto. Um exemplo é *Wurzelwind*. Só através de uma interpretação mais livre, como por exemplo a ideia de uma árvore cujas raízes se encontram parcialmente por cima do solo e que deixam o vento passar, é possível integrar as duas partes da imagem. Para a expressão *tief unten im Gras* escolheu-se *na profundidade da relva* para esclarecer a localização a partir da qual surge o aceno.

5. Notas conclusivas

Tanto o debate teórico como a análise dramaturgica da peça e a análise da tradução foram integrados para ganhar um conhecimento mais profundo, não apenas dos desafios e do potencial de uma possível tradução da peça, mas também das questões inerentes à tradução de textos dramáticos e à sua interacção com uma análise dramaturgica.

Como descobrir o potencial performativo de um texto? O que pode a dramaturgia oferecer à tradução? E o que significa criar uma tradução que seja eficaz com base na dramaturgia? Primeiro, tem de se perceber o que tem efeitos dramaturgicos na peça. O contexto de uma peça é crucial para a análise dramaturgica, mas difícil de captar numa tradução. Ao mesmo tempo é importante saber que na peça de Handke o eixo da comunicação entre palco e público vai ser activado. De uma forma indirecta, a tradução pode integrar esta característica, por exemplo na decisão de traduzir *Spiel das Spiel* [*Faz o teu papel*] (Handke, 1992:394) através da representação do teatro, referindo-se, desta forma, a um meta-nível que abre as dimensões da peça. Este meta-nível está presente em referências a outras peças de Handke como *Publikumsbeschimpfung* [*Insulto ao Público*], mas também nas peças de Brecht que trabalham com canções ou obras do género *Dramatische Gedichte* como *Nathan der Weise*. Esta informação de fundo serve de suporte à tradução de uma forma indirecta, já que ajuda a esclarecer o contexto e as relações intertextuais.

A peça de Handke, sendo um texto com relativamente poucas didascalias, tem como característica o facto de os códigos não-verbais não serem tão centrais para a análise, o que permite tecer apenas algumas especulações sobre uma tradução semiótica numa encenação desta peça. Daí que consideremos mais importante dar atenção a outros aspectos centrais das diversas dimensões da peça analisada.

O contexto temporal e sociocultural da peça desempenham um papel mais significativo na tradução, na medida em que nesta se opera um duplo salto: da sua génese, nos anos oitenta, para o tempo de agora, e igualmente na passagem de um contexto austríaco, que se exprime em algumas expressões típicas oriundas da região dos Alpes, para o contexto português.

A dramaturgia e a tradução interagem de uma forma mais intensa na questão do estilo. A tradução procura responder ao desafio dos vários tons da peça através do recurso a figuras de retórica, por exemplo, onomatopeias ou diminutivos, para acentuar um tom lírico ou irónico. Também se coloca a questão de saber se se deveria manter a estranheza nos saltos das imagens na tradução, o que foi decidido caso a caso. As influências filmicas e a associação onírica em alguns monólogos ajudam a trabalhar nos aspectos visuais e associativos na tradução, bem como a libertar a peça de uma lógica clássica da narrativa.

O facto de as figuras não serem caracterizadas pela linguagem, mas de mudarem livremente de tom e de tema, é uma observação importante para a tradução, porque não há um estilo homogéneo nos monólogos, pelo que uma tradução tem de se focar mais no tema e no género textual do que na figura que fala.

Em suma, pode concluir-se que quanto mais uma tradução se deixa inspirar pela análise e as características dramáticas da peça, tanto mais é possível ao tradutor captar a diversidade de estilo, bem como dar uma atenção e um destaque particular aos momentos importantes da peça.

A análise dos excertos veio revelar quão complexa é a harmonização entre os parâmetros dramáticos e as opções tradutórias. Começaremos por fazer um pequeno balanço de alguns desafios que a referida harmonização levanta.

Um dos tópicos em que esses desafios se revelaram de forma mais notória prende-se com o recurso a diversos tons. A análise mostrou que não existe apenas um tom na peça, mas antes uma grande variedade de tons, como os de paródia ou de uma esperança positiva e visionária. Por isso, é importante para a tradução analisar cada monólogo em relação ao seu tom específico e captar este na língua de chegada.

Em alguns trechos do texto predomina um tom irónico ou sarcástico ou depreciativo. É importante transpor esse tom, também para distinguir umas passagens de outras e mostrar como a peça molda a proximidade criada por um tom mais íntimo e uma distância mais irónica noutras passagens. Obviamente existem igualmente passagens num tom mais neutro. Foram apresentados apenas excertos com tons mais fortes, por exemplo negativos, a fim de evidenciar como os tons mais acentuados podem ser transpostos para a tradução.

Directamente ligada com a questão do tom está também a questão do ritmo das frases, nas quais, muitas vezes, os contrastes são criados através do uso de frases curtas ou construções complexas. Sobretudo estas construções mais complexas dificultam o fluxo da oralidade, mas em vez de as cortar em partes mais curtas e fáceis, faz sentido manter a sua estrutura de base, já que o obstáculo que Handke criou para exprimir o texto é propositado e, como tal, parte integrante do seu estilo. Na encenação, o desafio será a interpretação por actores que precisam de lidar com monólogos enormes e frases longas.

Essa questão do ritmo é central no texto de Handke. Nele, as imagens e as palavras individuais (como neologismos e compostos), são características do estilo da peça. Os saltos entre as imagens e a ruptura semântica entre adjectivos e substantivos podem criar um efeito de estranheza que pode ser transposto para a tradução ou transformado numa imagem mais harmoniosa.

A questão do ritmo da peça coloca-se não apenas em relação ao ritmo interior de uma frase,

mas também relativamente ao ritmo de um monólogo ou, em casos raros, de um diálogo. Aqui, a escolha de Handke no sentido de criar monólogos extensos tem um efeito sobre o ritmo, porque não existem diálogos que dinamizem a acção, como nas peças clássicas. Uma hipótese reside em analisar os excertos em relação a um ritmo interior, que obviamente difere do da tradução, mas que pode ser recriado através do mesmo uso de orações secundárias ou outras construções sintácticas do original.

A sintaxe parcialmente complicada mostra que Handke não teve como objectivo criar uma maneira natural e fluente de dizer os monólogos. Esta observação é importante para a questão do ritmo, que pode ser analisado tanto ao nível das frases como dos monólogos inteiros, tornando-se mais acentuado nas passagens que usam rima, mas não métrica, no original.

Uma dificuldade que se coloca na tradução de uma peça como *Über die Dörfer* é o uso de rima, como acontece no primeiro monólogo de Nova, rima essa que se transpôs apenas em parte, focando-nos acima de tudo no ritmo da passagem e nas figuras retóricas. Uma falta de objectos directos em várias imagens cria um desafio adicional, pelo que estas imagens foram interpretadas de uma forma mais livre. Também os jogos onomatopeicos que sublinham o tom de uma certa passagem não podem ser sempre recriados directamente, mas podem ser compensados noutras partes. O tom de paródia, por exemplo, vive de exageros e de neologismos que requerem alguma criatividade na tradução.

Um outro aspecto que também é relevante para a dimensão da tradução, e igualmente da dramaturgia, é a observação de que o universo de imagens segue muitas vezes uma associação onírica, o que inspira um procedimento mais associativo na tradução, tendo assim vários efeitos sobre a dramaturgia e o conceito de uma encenação, no cenário, por exemplo. Um outro facto que serve de suporte a esta associação onírica é o uso dos tempos verbais. Muitas vezes, dois tempos diferentes são ligados, criando assim uma nova dimensão temporal, seja no olhar para o passado ou na visão para o futuro. Ambos, passado e futuro, já fazem parte do presente e têm um forte efeito nele, talvez mais forte do que o próprio momento do presente. Por isso, em vez de contrastar os tempos na tradução, existe o desafio de aproximar as outras dimensões do presente ou até traduzi-los no presente.

Um outro enfoque está na atitude perante as imagens que Handke cria. As imagens da natureza são ricas em detalhes, e também outros cenários estão recheados de imagens apresentadas uma após outra. Ao mesmo tempo, não são criados cenários fluentes, mas existem várias rupturas entre substantivos e adjectivos, bem como saltos entre universos de imagens diferentes. Estas rupturas e saltos produzem um efeito de estranheza que exige uma opção clara na tradução, ou explicar melhor as imagens ou manter este efeito de estranheza. Esta decisão, porém, não pode ser

tomada para a peça toda de modo uniforme, mas depende de cada contexto, sendo realizada através de orações relativas ou palavras explicativas ou, pelo contrário, enfatizando a ruptura ou o salto também na versão portuguesa.

Os aspectos poéticos da peça articulam-se através da dimensão onomatopeica, que inclui também as aliteraões, bem como a função da rima que é usada em várias passagens. As aliteraões nem sempre podem ser mantidas, mas podem ser compensadas muitas vezes em outras passagens. Se as rimas não forem transpostas para o português, ganha-se a possibilidade de a tradução ficar mais próxima do sentido e das imagens do original, mas é preciso transpor o ritmo para distinguir estas passagens de outras na peça.

Em muitos trechos, as palavras têm uma carga emocional cujas facetas precisam de ser recriadas na tradução, por exemplo, através de adjectivos que ampliam o efeito do substantivo. Handke também usa várias palavras que descrevem sensações em vários registos, visuais, auditivos e até olfativos. Por vezes, a tradução precisa de recorrer a outros registos de sensações para activar a mesma intensidade do original. Um dos maiores desafios consiste nas imagens díspares e nos saltos heterogéneos entre imagens, pois estes não seguem uma lógica óbvia e muitas vezes têm de ser interpretados de uma forma mais associativa. Imaginar uma associação onírica pode ajudar neste desafio. O texto também remete para imagens de outras épocas, como a Dança da Morte, que formam uma rede intertextual na tradução.

Ao nível linguístico, os neologismos consistem muitas vezes em compostos entre elementos abstractos e concretos, representando, por isso mesmo, um grande desafio para a tradução. Estes neologismos caracterizam o texto de Handke de tal forma que se tentou recriá-los em português, mesmo correndo o risco de criar estranheza na leitura. Em geral, não só os neologismos, mas todos os compostos no texto precisam de ser substituídos por outras construções, pelo que o texto original, que é mais denso, fica mais ampliado na tradução destas expressões.

Outra particularidade desta peça são as expressões regionais que se referem à Áustria e à região dos Alpes como cenário. Estas expressões exigem umas descrições mais amplas na tradução para criar imagens plásticas na imaginação dos receptores. A sua função é a de localizar o texto geograficamente, mas ao mesmo tempo, elas criam um contraste com o resto do vocabulário de Handke, bem como uma ruptura, porque na peça não está a ser desenhada uma imagem tradicional da região, mas uma visão poética virada para o futuro. Os tons que se referem à vida tradicional nos Alpes soam a falso e são apresentados de uma forma negativa e não autêntica. É um desafio principal apreender este tom pretensamente regional numa tradução.

Uma atitude mais lúdica relativamente ao texto é sobretudo relevante para as passagens que recorrem à ironia e aos jogos de palavras e que inspiram uma atitude mais livre da tradução.

Também as aliteraões entram neste jogo onomatopeico. Um conjunto de características num ambiente global só pode ser detectado quando se tem uma visão global do texto. Provavelmente, a expressão *innige Ironie [ironia íntima]*, que Handke apresenta no epitexto (Handke, 1992:385), pode ser útil nesta questão, pois descreve uma mistura entre proximidade e distância que atravessa a peça inteira e cujas facetas precisam de ser captadas numa tradução.

Um outro aspecto principal da peça é o eixo de comunicação entre o palco e o público que vai ser activado em cenas à frente da cortina e em vários monólogos da peça, abrindo assim um espaço de referências intertextuais com outras peças de Handke e também de Brecht. Aqui é patente a função da dramaturgia como mediadora entre a peça e o seu público, uma vez que vão ser ligadas duas esferas - a do palco e a da plateia - sem se abdicar das relações entre as figuras. Por exemplo, as últimas palavras de Nova dirigem-se simultaneamente ao público e aos habitantes da aldeia, criando, desta forma, um espaço partilhado e conotado como político, visto que apresenta uma visão que integra a comunidade fictícia da peça com a comunidade real dos espectadores.

No âmbito da tensão entre acção e situação, a peça de Handke está claramente situada no campo da situação, uma vez que são sobretudo descritos estados que são em parte reais, em parte imaginários. Existe um conflito principal sobre a herança da família, mas este não é central para a peça, pois esta desenvolve um panorama da vida e do trabalho no campo como descrição visual e estática.

. Desta forma, Handke liberta-se da dramaturgia clássica baseada na acção. Também ultrapassa a concepção tradicional das personagens que transmitem os monólogos mas não são definidas de uma maneira psicológica através do seu discurso. Por isso, não faz sentido para a tradução procurar o estilo de cada figura, porque o conceito clássico de figuras não se aplica à peça de Handke.

Uma outra estratégia para sair desta narrativa clássica de acção dramática consiste nas descrições que parecem fílmicas e que apresentam a paisagem e a vida rural como experiência que é sobretudo visual e que se refere ao cinema. Também os saltos no tempo entre passado, presente e uma visão utópica ou distópica do futuro servem de suporte a esta experiência associativa do texto que às vezes parece seguir associações oníricas. A proximidade do texto dramático com a prosa e com a poesia transcende os limites do teatro, tornando o texto permeável a influências exteriores. Assim, Handke consegue transformar o material com referências autobiográficas numa reflexão poética cujas visões de linguagem representam algo de peculiar e, ao mesmo tempo, um desafio para a tradução.

A peça de Handke representa um exemplo para observar as diferenças e as relações mais gerais entre a tradução de textos dramáticos e outros tipos de texto. O que este trabalho de projecto

pretende salientar é a necessidade de uma integração de uma análise dramatúrgica, capaz de oferecer indicações e informações valiosas para a tradução. Para traduzir um texto dramático, não é necessário fazer parte de uma equipa de encenação. Porém, pode ser muito produtivo pensar desde logo no texto de uma maneira dramatúrgica, do ponto de vista da encenação, sem perder de vista as particularidades que um texto traz para a tradução.

Mesmo tendo em conta o debate teórico em ambas as áreas de análise, a tradução e a dramaturgia, o enfoque deste trabalho é a prática tradutória e as dificuldades inerentes a textos tão híbridos como os textos dramáticos e sobretudo no caso de uma peça que o próprio Handke apelida de poema dramático. O potencial de uma tradução de textos dramáticos encontra-se desde logo na leitura que deixa entrever imagens interiores, mas só consegue ser explorado completamente quando o texto é dito e representado. Neste sentido, o presente projecto marca o primeiro passo de uma tradução para o palco, propondo dados que possibilitam um conhecimento para futuras traduções e usos da rica e multifacetada obra de Handke.

BIBLIOGRAFIA

Literatura primária

Handke, Peter (1992). Die Theaterstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Nietzsche, Friedrich (1908). Ecce Homo. Disponível online na página:

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/ecce-homo-7354/2>, consultado no dia 10.01.2019

Literatura secundária sobre tradução literária (de textos dramáticos e de poesia)

Aaltonen, Sirkku. (2004). "Drama Translation" (Esboço de um artigo)

https://www.academia.edu/12322580/Drama_Translation._An_Introduction, consultado no dia 8.10.2018

Aaltonen, Sirkku (2003). "Theatre Translation as Performance" (Esboço de um artigo)

https://www.academia.edu/12322561/Translation_as_Performance, consultado no dia 8.10.2018

Aaltonen, Sirkku (2000). Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society. Clevedon: Multilingual Matters.

Aaltonen, Sirkku (2000). "Time-Sharing of Theatre Texts." (p. 57 - 69) In: Across Languages and Cultures. Budapest: Akadémiai Kiadó

https://www.academia.edu/12322297/Theatre_as_a_high-context_environment, consultado no dia 8.10.2018

Barthes, Roland (2005): "Der Tod des Autors." (p. 57–63). Barthes, Roland. Das Rauschen der Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp+.

Bassnett-McGuire, Susan (1985). "Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts." In Hermans, Theo (Ed.). The manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. London, Sydney: Croom Held.

Bassnett, Susan & Lefevere, André (1998). Constructing Cultures. Essays on Literary Translation.

Clevedon et al.: Multilingual Matters.

Bassnett, Susan (2011). *Reflections on Translation*. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters.

Bassnett, Susan (2014). *Translation. The visibility of the translator*. London, New York: Routledge.

Batty, Mark (2000). "Acts with Words. Beckett, Translation, Mise en Scène and Authorship"

Upton, Carol-Anne (ed.). *Moving target: Theatre translation and cultural relocation*, Manchester: St. Jerome.

Brodie, Geraldine (2012). "Theatre Translation for Performance: Conflicts of Interests, Conflicts of Culture". Rita Wilson & Brigid Maher. *Words, Images and Performances in Translation*. Londres, Nova York: Continuum.

Espasa, Eva (2000). "Performability in Translation. Speakability? Playability? Or just Saleability?"

Upton, Carol-Anne (ed.). *Moving target: Theatre translation and cultural relocation*, Manchester: St. Jerome.

Fahrenbach-Wachendorff, Monika (2005). "Formale Aspekte der Lyrikübersetzung: *Les Fleurs du Mal* von Charles Baudelaire." Kortländer, Bernd e Siepe, Hans T. *Baudelaire und Deutschland*.

Deutschland und Baudelaire. Tübingen: Narr. <http://www.übersetzerwerkstatt-erlangen.de/de/formale-aspekte-der-lyrik%C3%BCbersetzung-les-fleurs-du-mal-von-charles-baudelaire>, consultado no dia 08.01.2019

Fischer-Lichte, Erika (1990). "Staging the foreign as cultural transformation" (p. 277-287). Fischer-Lichte, Erika, Riley, Josephine, Gissenwehler, Michael (eds.), *The Dramatic Touch of Difference*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Ghani, Hana (2018). "The Translator as Dramatist. On the Problems of Translating Dramatic Texts." https://www.academia.edu/19215043/The_translator_as_dramatist, consultado no dia 8.10.2018

Gomes Ferreira, Pedro Rafael (2017). *Da Tradução à Representação: Reflexão sobre problemas e estratégias para a Tradução do Texto Dramático*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade de

Lisboa, Faculdade de Letras.

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/33040/1/ulfl243179_tm.pdf, consultado no dia 8.10.2018

Johnston, David (2007). "The Cultural Engagement of Stage Translation: Federico García Lorca in Performance." Gunilla Anderman (ed.). *Voices in Translation. Bridging Cultural Divides*. Clevedon et.a.: Multilingual Matters.

Johnston, David (2004). "Performability of Plays in Translation." Coelsch-Foisner, Sabine e Holger Klein. *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Levý, Jiří (2011). *The Art of Translation*. Amsterdão, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

de Moraes Teles Grilo, Maria João (2010). *Da Tradução para o Palco. O Caso de Long Day's Journey into Night de Eugene O'Neill*. Dissertação de Mestrado em Tradução. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

<https://run.unl.pt/bitstream/10362/5274/1/mariajoaogrilo.pdf>, consultado no dia 8.10.2018

Nikolarea, Ekaterini (2002). *Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation* <http://accurapid.com/journal/22theater.htm>, consultado no dia 8.10.2018

Pavis, Patrice (1992). *Theatre at the Crossroads of Culture*. Londres, Nova York: Routledge.

Randaccio, Monica (2012). "From linguistic approaches to intertextuality in drama translation." (p. 563 - 574) In Dalziel, Fiona, Gesuato, Sara e Musacchio, Maria Teresa (Eds.). *A Lifetime of English Studies. Essays in honour of Carol Taylor Torsello*. Padova: Il Poligrafo.

https://www.academia.edu/11415017/From_linguistic_approaches_to_intertextuality_in_drama_translation, consultado no dia 8.10.2018

Serón, Immaculada (2018). "Theatre translation studies: An overview of a burgeoning field (Part : Up to the early 2000s)"

https://www.academia.edu/6208400/Theatre_translation_studies_An_overview_of_a_burgeoning_field_Part_I_Up_to_the_early_2000s_, consultado no dia 8.10.2018

Serón, Immaculada (2018). "Theatre translation studies: An overview of a burgeoning field (Part II: From the early 2000s to 2014)"

https://www.academia.edu/11935215/Theatre_translation_studies_An_overview_of_a_burgeoning_field_Part_II_From_the_early_2000s_to_2014_, consultado no dia 8.10.2018

Snell-Hornby, Mary (2007). "Theatre and opera translation" Kuhiwczak P., Littau K.(eds.), A Companion to Translation Studies (p.106-119). Clevedon: Multilingual Matters.

Vignes, Matthieu (2018). "Problems of Theatre Translation In Translation Studies."

https://www.academia.edu/15311815/Problems_Of_Theatre_Translation_In_Translation_Studies, consultado no dia 8.10.2018

Wiedemann, Barbara (2013). "'gezeitigte Sprache'. Paul Celans Mandelstamm-Übertragungen aus dem Mai 1958." Claudia Dathe et a. (eds). Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis. Berlin: Frank & Timme.

Wille, Lucyna (2003). Semantische Figuren in der Übersetzung. Ein Spiel mit Wort und Werk. Marburg: Tectum.

Wittbrodt, Andreas (1995). Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung. Frankfurt am Main et a.: Peter Lang.

Zurbach, Christine (2007). A tradução teatral: O Texto e a Cena. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Literatura secundária sobre teorias de dramaturgia

Rodrigues, Márcia Regina (2010). "Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa." Editora UNESP e Cultura Acadêmica, São Paulo. <http://books.scielo.org/id/dmxrg/pdf/rodrigues-9788579831140-03.pdf>, consultado no dia 28.3.2019.

Sanchez, José A. (2010). "Dramaturgy in an Expanded Field."

https://www.academia.edu/24087606/Dramaturgy_in_an_expanded_field_2010_, consultado no dia 1.3.2019.

Szatkowski, Janek (2018). "A Theory of Dramaturgy. Some Preliminary Thoughts."
https://www.academia.edu/36109173/A_Theory_of_Dramaturgy_Some_preliminary_thoughts,
consultado no dia 1.3.2019.

Worthen, Hana (2014). "For a Skeptical Dramaturgy" (p. 175-186). In: Theatre Topics, Volume 24, Number 3, September 2014. The John's Hopkins University Press, Charles Village.

Literatura secundária sobre *Über die Dörfer* de Peter Handke e o 'poema dramático'

Egle, Gerd (2018). Lessing. Nathan der Weise. Aufbau des Dramas. Tragödie, Komödie oder einfach "dramatisches Gedicht" Die Gattungsfrage.
http://www.teachsam.de/deutsch/d_literatur/d_aut/les/les_dram/les_nathan/les_nathan_6_6.htm,
consultado no dia 15.3.2019

Saikia, Giteemoni (2014). "Bertolt Brecht and the Songs in his Dramas: with special reference to Mother Courage and Her Three Children" (p. 22-27). International Journal of Scientific Footprints 2014, 2(1).
https://www.academia.edu/6533230/Bertolt_Brecht_and_the_Songs_in_his_Dramas_with_special_r_eference_to_Mother_Courage_and_Her_Three_Children?auto=download, consultado no dia 9.4.2019

Kastberger, Klaus (2018). "Bodensatz des Schreibens. Peter Handke und die Geologie". Handke Online. <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/kastberger-2018.pdf>, consultado no dia 8.10.2018

Lehmann, Hans-Thies (2012). "Peter Handkes postdramatische Poetiken." Handke Online <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/lehmann-2012.pdf>, consultado no dia 8.10.2018

Pektor, Katharina (2015). I "Überwindung der Schreibkrise: Langsame Heimkehr (1979)" Handke Online <http://handkeonline.onb.ac.at/node/951>, consultado no dia 15.3.2019

Pektor, Katharina (2015). II "Über die Dörfer. Entstehungskontext." Handke Online <http://handkeonline.onb.ac.at/node/602>, consultado no dia 15.3.2019

Pires de Campos Martins, Pablo Gonçalves (2016). "As espirais dos arquivos: Lento retorno e as paisagens de um filme sem telas." (p.94- 106). In *Galaxia* (revista online). São Paulo.
https://www.academia.edu/30260779/As_espirais_dos_arquivos_Lento_retorno_e_as_paisagens_de_um_filme_sem_telas, Consultado no dia 8.10.2018

Pires de Campos Martins, Pablo Gonçalves (2017). "Splinters of the Filmic Sentence: the intermedial dramaturgy of Peter Handke." (p. 407-433). *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. V. 7, N. 2, Maio/Junho 2017
https://www.academia.edu/32904476/Splinters_of_the_Filmic_Sentence_the_intermedial_dramaturgy_of_Peter_Handke, , consultado no dia 1.3.2019.

Polt-Heinzl, Evelyne (2012). "'Alle sind im Recht' oder Wider Tatsachensklaven und Wurzelschnitzer. Peter Handkes *Über die Dörfer*." Handke Online
<http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/polt-heinzl-2012.pdf>, consultado no dia 8.10.2018

Anexo I: Tradução de passagens escolhidas da peça "Über die Dörfer" de Peter Handke

Exemplo 1

Nova:

Er war **ohne Ohr** für den **unterirdischen Heimwehchor**
Mann aus **Übersee**, blind für die Tropfen Blut im Schnee
Zuschauermaske über den Wangen, **Hand unter Händen an Haltestangen**
Wanderer ohne Schatten - Nordsüdostwestherr!
Aber jetzt weiß ich nicht mehr.

Handke 1992:389 (Número 1)¹¹

Nova:

Não dava ouvidos ao coro subterrâneo da saudade
Homem de **além-mar**, cego para as gotas de sangue na neve
máscara de espectadores a cobrir a cara, **uma mão entre outras**, agarrada às barras dos
transportes
caminhante sem sombra - mestre do norte-sul-este-oeste.
Agora, porém, já não sei o resto.

¹¹ Esta indicação remete para a parte da peça de onde foi retirado o respectivo exemplo.

Exemplo 2

Nova:

Hört die Karawanenmusik. Zieht dem **allesdurchdringenden, allesumfassenden, alleswürdigenden** Schall nach. Richtet euch auf. **Abmessend-wissend, seid himmelwärts.** Seht den Pulstanz der Sonne und traut euerm kochenden Herz. Das Zittern eurer Lider ist das Zittern der Wahrheit. Laßt die Farben erblühen. **Haltet euch an dieses dramatische Gedicht. Geht ewig entgegen. Geht über die Dörfer.**

Handke 1992:450 (Número 4)

Nova:

Oiçam a música da caravana. Sigam **o som que tudo penetra, tudo envolve, tudo aprecia.** Ergam-se. **Com medições e sabedoria, virem-se para o céu.** Olhem para a dança do pulsar do sol e confiem no vosso coração fervoroso. O tremor das vossas pálpebras é o tremor da verdade. Deixem florescer as cores. **Orientem-se por este poema dramático. Sigam o vosso caminho eternamente, passando pelas aldeias.**

Exemplo 3

Gregor:

Dein Zeichen, das wird der **klirrende Schlüsselbund** zwischen deinen kalten Geschäftsfingern sein, der von **scharfkantigen Schlüsseln starren wird** und selber eine Waffe sein wird. Auch im Wald oder am Meer wirst du statt dem **Rauschen** bloß das **Kassenrasseln** hören. **Deine Heimat wird das Handelsregister sein**, und dein Name 'Geschäftsinhaberin' wird schon bei Lebzeiten ein Grabsteinname sein.

Handke 1992:419 (Número 3)

Gregor:

O teu símbolo vai ser **o molho de chaves tilintantes** entre os teus dedos frios de mulher de negócios, **chaves de arestas cortantes** e que podem ser, elas próprias, uma arma. Tanto na floresta como à beira-mar, vais ouvir somente **o matraquear da máquina registadora em vez do murmúrio. A tua morada passará a ser o registo comercial**, e o nome "gerente de loja" será, ainda em vida, um nome a figurar na lápide.

Exemplo 4

Hans:

Seht ruhig, wie der Herr Architekt mit der Flasche im Arm gerade dem Keller **entsteigt** und dem zu Besuch befindlichen Herrn Anwalt das Etikett mit dem Jahrgang **zeigt**, während die Frau Architekt nebenan der Frau Anwalt **steckt**, sie habe einen neuen Fleischer oder einen neuen Bäcker **entdeckt**, von denen der erstere **den Rehrücken bratfertig spickt** und der letztere mit **seinen Gustostücken den speckigsten Fettsack entdickt**.

Handke 1992:408 (Número 2)

Hans:

Vejam como o senhor arquiteto, com a garrafa debaixo do braço, **acaba de vir** da sua adega e **mostra** ao senhor advogado, que está de visita, o rótulo com o ano, enquanto, na sala ao lado, a senhora arquitecta **conta** à senhora advogada que **descobriu** um talho novo e uma padaria nova, dizendo que, no primeiro, **lardeiam o lombo de veado antes de ir para o forno** e, na segunda, **fazem os gordíssimos e anafadíssimos perder a banha com as delícias que lá produzem**.

Exemplo 5

Hans:

Und hier - *er zeigt in den Hintergrund* - das **Gerumpel** der Betonmischmaschinen, Tag für Tag, und doch nicht aktueller als das **Krachen** des Osterfeuers vor zwanzig Jahren; die täglichen **Schwaden des dampfenden Teers** in der Nase, und zugleich an den Innenhandflächen immer noch **der weit stärkere Geruch** der in den fremden Obstgärten **vorzeiten gestohlenen** Frühäpfel; das **Geschrei und Gebrüll** der Poliere und Ingenieure hier im Gestänge: wie leicht übertönt von dem **sanften Geräusch** eines Haustiers von damals, das sich immer noch, **jenseits der Stechuhrzeit**, von seinem Platz erhebt oder zur Ruhe legt.

Handke 1992:402 (Número 2)

Hans:

E ali - *aponta para o fundo* - **o ruído** que as betoneiras fazem todos os dias não consegue ser mais actual do que **os estalidos** que fez a fogueira da Páscoa, há vinte anos; hoje, todos os dias, **a fumaça que sai do alcatrão** e entra pelo nariz é menos forte do que **o cheiro que persistia** nas palmas das mãos quando **antigamente roubávamos as primeiras maçãs de pomares alheios; os gritos e os berros** dos contra-mestres e dos engenheiros de hoje, entre os andaimes, são facilmente abafados pelo **som suave** de um animal de estimação daqueles tempos que continua a levantar-se do seu lugar ou a deitar-se para dormir, sem ligar nenhuma **às horas de picar o ponto**.

Exemplo 6

Gregor:

Wenn der Bau hier fertig sein wird, alle Staublöcher versiegelt, wird Ihre Gegend wieder neu sein. Folgen sie dem Blick Ihrer Katze, wenn er an den Betonkanten vorbei ins Leere gehen wird. Dort **zittert das Wasser in einem Baumblatttrichter und wirkt zurück als größerer Herzschlag, so daß Sie schließlich die Arme heben.** Ihr Tal wird vielleicht **im Handumdrehen** wieder alt sein, und **die Betonbögen werden Formglieder des allerältesten Altertums sein.**

Handke 1992:396 (Número 2)

Gregor:

Quando as obras aqui estiverem prontas e todos os buracos estiverem tapados, a sua terra vai ficar outra vez como nova. Siga o olhar do seu gato quando, depois de passar pelos cantos de betão, se dirigir ao vazio. **Lá ao fundo, a água agita-se nos funis feitos de folhas de árvore enroladas e reflecte-se tal qual um maior batimento de coração, o que a fará levantar finalmente os braços.** O seu vale pode voltar a ser antigo outra vez **num abrir e fechar de olhos** e, amanhã, **os arcos de betão de hoje serão a base de uma era antiquíssima.**

Exemplo 7

Hans:

Großer Geist des Weltalls, komm heute einmal herab auf uns, entfalte dich im weiten Luftraum, laß uns ein wenig überm Boden schweben und **lüpf als Spitze des Fallschirms das Innere unsrer Brust**. Anderes Dasein, **enthülle uns** doch immer wieder und nicht gar so selten über den starrenden Antennen, hinter den schwankenden Baumwipfeln, inmitten der grünenden Gebüsche, **im gläsernen Augengrund der Vorbeigehenden**, zwischen den Rissen der hoch oben ziehenden Wolken **dein farbenprächtiges Gesicht**. Laß uns nicht allein mit dem künstlichen Vibrieren unsrer kurzlebigen Maschinen - oder es umgibt **die Pomposität des Elektrischen** schon bald als Finsternis das ganze Erdreich. Entrück uns nicht die **guten lieben Dauerdinge** weg in den Traum, sondern offenbar sie uns am hellen Tag, stell sie ins Sonnenlicht zu unsern Häuptern, so fern wie nah, und **gib uns manchmal frei dem Baum 'Baum', dem Fluß 'Fluß'**, der heilsam grünen Ebene, **dem schimmernden Göttersitz-Bergrücken, der Wolke als dem Frühflugzeug**, der Blume als dem Zukunftskelch.

Handke 1992:403-4 (Número 2)

Hans:

Grande espírito do universo, desce até nós, mostra-te no vasto espaço celeste, deixa-nos pairar um pouco acima do chão e **levanta o interior do nosso peito, como se de um pára-quedas se tratasse**. Outro ser, **revela-nos o teu semblante cheio de cores**, cada vez mais e mais amiúde, sobrevoando as antenas que nos fitam, por detrás das copas das árvores oscilantes, no meio dos arbustos verdejantes, **no fundo dos olhos vítrios dos transeuntes**, nos interstícios das altas nuvens que passam. Não nos deixes sozinhos com as vibrações artificiais das nossas máquinas de curta duração – senão, **a electricidade vai**, em breve, **cobrir com pompa** a escuridão de toda a terra. Não afastes de nós **as coisas boas e duradouras** que nos são queridas ao levá-las para o sonho, mas revela-as à luz do dia, põe-nas sob a luz do sol junto às nossas cabeças, seja longe seja perto, e **restitui-nos a árvore à árvore, o rio ao rio**, a verde e viçosa planície, **o planalto brilhante (lugar dos deuses)**, a nuvem madrugadora, qual primeiro avião da manhã, a flor que é o cálice do futuro.

Exemplo 8

Die Verwalterin:

Im Frühnebel standen dann die parallelen Stangen der Heuharpfen und gingen als Pfeile in Richtung Sonnenaufgang. Im Herbst strahlten die Äpfel in den blattlosen Bäumen **als anstoßbereites Billardspiel**. Die gekreuzten Getreidegarben bildeten unser herrschaftliches Gemeinschaftszelt. In den Dämmerungen brauste das Wasser über helle **Wegweisersteine**, die schimmernden Felsen hoben sich vom Erdgrund ab, die Stunde der Phantasie kam, Raumschiffe schwebten ein, und allgegenwärtig hier im Gebiet war dann der Künstler, einte die Dinge, gab dem ganzen Tal **seinen Zug**, behauchte **die selig Nichtige, die ich höchstselbst war, und hüllte sie** in den Mantel der Unschuld ein, den auch die langjährige Schnapstrinkerin **vor Ihnen als das Gegenteil jeder Last** noch immer, immer wieder, auf ihrer Schulter fühlt.

Handke 1992:397-8 (Número 2)

A Governanta:

No nevoeiro matinal, os cabos dos ancinhos de amontoar o feno, todos paralelos uns aos outros, apontavam como setas em direcção ao nascer do sol. No outono, as maçãs nas árvores despidas brilhavam como **um jogo de bilhar pronto a iniciar-se**. Os molhos de cereais cruzados eram a tenda majestosa que tínhamos em comum. Ao anoitecer, a água passava sobre **as pedras do rio, como se indicassem o caminho**, as rochas que reflectem os últimos raios de sol destacavam-se do chão de terra, a hora da fantasia chegava, naves espaciais pairavam sobre nós e, omnipresente aqui na terra, estava, então, o artista, que unia as coisas, marcava com **o seu traço o vale inteiro**, inspirava **a ditosa nulidade que era a minha insignificância e embrulhava-me** na capa de inocência, que mesmo após tantos anos de aguardente, ainda está aqui à sua frente e ainda hoje é capaz de sentir (e sentirá para sempre) essa capa nos seus ombros, **sem que lhe pese nada**.

Exemplo 9

Sophie:

Hast du meine **furchtbar leisen Antworten** auf das bis auf die Straße schallende **Anherrschegebrüll** der Chefs und Vertreter der Chefs vergessen, **meine angstrunden Augen** vor der täglichen Kassenabrechnung, mein An-die-Wand-gedrückt-Sein vor dem Sohn des Chefs? Wisse jetzt: das Dasein von meinesgleichen ist immer noch menschenunwürdig - **nicht weil es ein Dienst ist, sondern weil der Dienst nicht der richtige ist** -, und dein verklärendes Lied auf uns hältst du zu Unrecht für eine Pflichterfüllung.

Handke 1992:420 (Número 3)

Sophie:

Esqueceste-te **das minhas respostas, quase em surdina, aos berros violentos** do chefe e do subchefe que até se ouviam na rua, **dos meus olhos petrificados de medo** por causa do fecho diário da caixa, do meu corpo encostado contra a parede por causa do filho do chefe? Vais saber agora: a vida de pessoas como eu continua a não ser digna - **não porque o trabalho seja o de servir, mas porque aqui o serviço não é o certo** - e tu estás enganado ao pensares que a canção que idealizaste sobre nós é o cumprimento de um dever.

Exemplo 10

Hans:

Schieb die Antenne zusammen und breit auf den **fahlen Totenschrein** die weiße Häkeldecke mit der Inschrift: **'Schluß mit dem Blaulicht in den Wohnzimmern.'** He, **Mütterchen Baustelle.** Stopp die **losen Mundwerke.** Sorg für die **Funkstille.** **Durchstoß die schalltote Phonwand,** wag den Mondsprung weg aus der Taubstummbblindheit und schweb her zu uns **in die spielbereite, erfrischende, alles zurechtrückende Hiesigkeit.**

Handke 1992:409 (Número 2)

Hans:

Recolhe a antena e cobre **o escrínio pálido** com a toalha branca de renda com a inscrição: **"Apaguem a luz de sirene nas salas de estar."** Eh, obras, **o meu ganha-pão.** Parem **os fala-baratos.** Imponham **o silêncio do som radiofónico.** Penetrem a parede com som **silente,** ousem dar o salto da lua para saírem da cegueira surda-muda e pairarem em direcção **à nossa terra aqui onde está tudo refrescante e a postos para a representação.**

Exemplo 11

Hans:

Ja, **meine Toten**, vertieft mir das Himmelsblau. **Tanzt mir wieder näher** in eurem Gegenlicht, **mit dem Hüftknick, dem Handgelenkschlenkern und den Ruhestellungen**, wie sie noch in keinem einzigen Totentanz vorkamen, mit dem zarten **Schulternrund**, mit dem **Wangenweiß**, mit den **Augen-Blicken**, auf jenen Feld-Wegen, in jenen Sonnen-Farben, wie sie noch niemals auf einem Totenbild waren, heute, ja, heute noch, damit mir wieder wie damals das Herz stillsteht, **was da nicht Nicht-Leben hieß, sondern erst das Maß für das Lebendig-Sein gab.**

Handke 1992:433 (Número 4)

Hans:

Sim, **defuntos meus**, intensifiquem-me lá o azul do céu. **Venham-me daí a dançar** em contraluz, **gingando as ancas, dobrando os pulsos e com posições paradas** que nunca antes tinham feito parte de nenhuma Dança da Morte, com **os ombros suavemente curvados**, com **o branco da cara**, com **os olhares**, com aqueles caminhos do campo, pelas cores do sol como nunca existiu em nenhum retrato de defunto, hoje, sim, ainda hoje, tudo isto irá fazer parar outra vez o meu coração, como outrora, **o que não é a ausência de vida, mas antes a exacta medida do que é estar vivo.**

Exemplo 12

Die alte Frau:

Verjag die **Gamsbärte** aus unseren Bergen. **Entlarv den Trachtenschmuck als Unzeitspuk. Knöpf unsern Mördern die krachledernen Hosenschlitze vor die zähledrigen Kriegsfratzen.** Mach jedes ihrer Worte deutlich als Gebell und zeig im Innern ihres Munds den Stacheldraht. Bügle ihnen, **die unsere höhnischen Zuschauer sind**, das Totenhemd **und spiel ihnen in ihrer letzten Stunde ihr jetziges Lachen vor.**

Handke 1992:427 (Número 4)

A senhora idosa:

Expulsa **aqueles que usam chapéus tiroleses, decorados com pelos de camurça das nossas montanhas. Desmascara estes fatos à tirolesa todos engalanados que não passam de fantasmas fora de moda. Abotoa as breguilhas dos calções de couro duro diante das caretas duras e hostis dos nossos assassinos.** Faz com que cada uma das palavras dos assassinos seja clara como o ladrar para mostrar o arame farpado que existe no interior da sua boca. Passa a ferro a sua camisa de morte, **a eles que são o nosso público sarcástico, e atira-lhes à cara, na sua última hora, o mesmo riso que eles ainda têm.**

**Anexo II: Versão original da peça "Über die Dörfer" de Peter Handke
(Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, pag. 383-450)**

Über die Dörfer
Dramatisches Gedicht

Für die Schauspieler:

»Hier stehe *ich*.« – Alle sind im Recht. – Nach Schlußworten
weilerspielen. – Innige Ironie.

»Eine zärtliche Langsamkeit ist das Tempo dieser Reden.«
Friedrich Nietzsche, Ecce homo → Wiedergabe in PT?

»Rolling on the river ...«
Credence Clearwater Revival, *Proud Mary*

Nova
 Gregor
 Die Verwalterin der Bauhütte
 Hans, Gregors Bruder
 Anton } Arbeitskollegen
 Ignaz } von Hans
 Albin }
 Sophie, Gregors Schwester
 Alte Frau
 Das Kind von Hans

I

Gregor vor dem Vorhang. Nova kommt dazu und weist auf Gregor.

NOVA

Er war ohne Ohr für den unterirdischen Heimwehchor
 Mann aus Übersee, blind für die Tropfen Blut im Schnee
 Zuschauermaske über den Wangen, Hand unter Händen an

Haltestangen

Wanderer ohne Schatten – Nordstüdostwestherr!

Aber jetzt weiß ich nicht mehr.

GREGOR

Mein Bruder hat mir einen Brief geschrieben. Es geht um Geld, um mehr als Geld: um das Haus unsrer verstorbenen Eltern und um das Stück Grund, auf dem es steht. Beides habe ich als der Älteste geerbt. Mein Bruder wohnt in dem Haus, mit seiner Familie. Er bittet mich, auf das Haus und das Grundstück zu verzichten, damit unsre Schwester sich selbständig machen und sich ein Geschäft einrichten kann. Meine Schwester ist angestellt in einem Warenhaus. Mein Bruder hat ein Handwerk gelernt, arbeitet aber seit langem nur noch auf Großbaustellen, weit weg vom Haus und vom Dorf, und tut dort alles mögliche, das nicht mehr mit seinem ursprünglichen Beruf zusammenhängt. – Es ist eine lange Geschichte. Ich erinnere mich an keinen Moment ausgesprochener Liebe zu den Geschwistern, aber an nicht wenige Stunden der Angst und der Sorge um sie. Noch vor dem Schulalter waren sie einmal einen ganzen Tag verschwunden, und ich lief den Bach ab, bis jenseits des Nachbardorfes, wo er schon in den großen Fluß mündete. Wir wußten vielleicht nichts Besonderes miteinander anzufangen, aber es war immer wieder eine Beruhigung, sie ums Haus zu wissen. Wir waren oft uneins, aber das Versöhnende war jedesmal der Gedanke: »Wir sind doch alle da!« Später war ich es, der wollte, daß sie gleich mir länger auf Schulen gingen; ich blieb der einzige, der das wollte. Oft bei der Abreise in die Universitätsstadt ging ich mit dem Koffer an dem Sägewerk vorbei, wo ich den kaum ausgeschulten Bruder in seiner blauen Arbeitermontur sah, fuhr dann im Omnibus an der Gemischtwaren-

handlung vorbei, wo ich die Schwester in ihrem Lehmädchenkittel vor den Stoffballen oder hinten im kalten Magazin wußte, und spürte dann in der Brust ein Sechen, das nicht das übliche Heimweh war. Ich werde etwas tun, dachte ich. Aber durch all die Jahre weg vom Dorf entschwandn die Geschwister, und ich fand andre Angehörige, zum Beispiel dich, und das erschien mir recht so. Die Verwandten waren nur noch wie ferne Stimmen im Schnee. Bloß einmal kam einer von ihnen wieder nah. An einem Abend schaute ich im Fernsehen die Geschichte von einem halbwüchsigen Mädchen an, das als Verge-waltigte vom Dorf geächtet wurde und sich am Ende um-brachte. Sie wickelte sich in einen Schleier oder Umhang und rollte damit eine Flußböschung hinunter. Sie blieb freilich immer wieder hängen, im Gebüsch oder im hohen Gras, oder weil die Böschung zu flach war und der Schwung noch nicht stark genug. Endlich gelang es ihr doch, sie plumpste ins Wasser und ging auf der Stelle unter; und bei der Orgelmusik, die zugleich einsetzte, packte mich ein Weinkampf. Es war eigentlich kein Krampf, sondern eine Art Lösung oder Befreiung. Das nächtliche Zimmer von damals ist ein sehr klarer und weiter Raum. Das Bild, das mit dem errinkenden Mädchen auf mich ein-stürzte, handelte von meinem Bruder und befahl mir, ihn von zu Hause, aus dem Dorfbereich, den er noch kein einziges Mal verlassen hatte, wenigstens für eine kurze Zeit herauszuholen und ihm etwas von der anderen Welt zu zeigen. Er mußte, we-nigstens einmal, weg von seiner Arbeit, und in einem andern Gewand auftreten als in seiner blauen Montur, und von dem Glanz der Städte wenigstens eine Ahnung kriegen! Bis dahin kannte er ja einzig die nahe Landstadt, und diese fast nur von dem Bett der »Arbeiterunfallklinik«: noch nicht erwachsen, hatte er an Armen und Beinen schon Narben und Verstümmelungen, wie sonst kaum ein Veteran. Er folgte dann gehorsam meiner Einladung. Es wurde nichts Großes daraus, aber im-merhin: es war gewesen. In den Jahren danach kam es freilich zwischen dem Bruder und mir zur Entzweiung. Die Ursache dafür war, daß er den Eltern Kummer machte, weit über das dorfbüchliche Maß hinaus. Ich veranlaßte schließlich, daß er von Haus und Grund verwiesen wurde. Es kam zu einer Szene, bei der ich in der Haustür stand, und der Verstoßene weiter weg,

an der Grundstücksgrenze, vor dem Nachbarhaus; zwischen uns die mit seinen Sachen vollgepackte Reisetasche, die ihm am Morgen, als er von irgendwo daherkam, auf den Weg gestellt worden war. Das Stillschweigen im Haus hinter mir, wo gerade noch die fast lautlose Wehklage um den Sohn die Räume erfüllt hatte! Ich schrie zu dem Bruder hinüber: »Wenn du es wagst, hier noch einmal über die Schwelle zu treten, dann erschieße ich dich!« Er antwortete darauf nur mit Hohn; denn es gab bei uns ja kein Gewehr im Haus, und das einzige, auf das ich bisher geschossen hatte, waren die Plastikblumen an den Kirchtags-ständen gewesen. »Komm her, und ich schlage dich nieder!« schrie er zutück. Und dabei blieben wir doch beide, wo wir waren, ich auf den Hausstufen, er an der Grundstücksgrenze, und tauschten auf die Entfernung alle möglichen Dro-hungen und Verfluchungen aus; und in der folgenden Nacht holte er tatsächlich seine Tasche ab und verschwand ins Aus-land, als Fremdarbeiter in irgendeiner Barackenunterkunft ir-gendeiner Großstadtperipherie. Trotzdem kam mir im nach-hinein jener Verteidigungsauftritt unecht und bloß gespielt vor. Schon im Verlauf der Beschimpfungen war mir zwischendurch zum Abwinken und Lachen zunute. Wir hätten jederzeit auf-hören und ohne einen Gedanken an das gerade Vorgefallene zusammen ein Bier trinken gehen können. Bei allem Unheil, für das der Bruder verantwortlich war – wir hatten im Grund nichts gegeneinander, gar nichts, auch nicht damals in unser Streit-Stunde! Aber wir hatten das Spiel wohl spielen müssen. Endgültig war damit nichts geworden. Nicht wenige Traum-bilder handelten von ihm – und solcherart verkehrten wir wei-terhin miteinander. Das Wiedersehen an den Grablöchern der Eltern bedeutete dann nicht etwa die Aussöhnung, sondern be-stätigte, bekräftigte, beruhigte, und setzte außerdem fest: Wir würden einander nie wieder ein böses Wort sagen. Ich wußte doch, daß ich vielleicht noch weit ärgere Dinge als damals der Bruder getrieben hätte, wäre ich dem vorgegebenen Lebenslauf nicht durch irgendein Glück entkommen. Der Bruder liebt seine Frau und sein Kind wie seine Retter. Und das Anwesen ist für ihn ein Reservat geworden: er will nie mehr von dort weg, und hat sich bei der Beerdigung der Eltern das Bleiberecht auf Lebenszeit erbeten. Seinerzeit auf dem Friedhof sah ich den

Taugenichts neu, als einen stolzen und zugleich ortsfremden Menschen. Es war weniger ein Blick als ein Geruch, und der Geruch ist nachhaltig. Der Brief zugunsten der Schwester ist ein Rätsel – und wieder nicht: denn als wir uns damals umarmten, roch ich an meinem Bruder auch das ewige Opfer.

NOVA

Du fängst von zwei Geschwistern an, und am Ende ging es nur noch um einen.

GREGOR

Die Schwester war von uns dreien die Ungefährliche, auch die Geheimnislose, Harmlose. Für ihren Beruf oder ihre Stellung war sie nicht typisch; nie hätte man sie »Verkäuferin« nennen können. Sie stand hinter dem Laden in der Gemischtwarenhandlung oder später in der Etage des Warenhauses, jedesmal wenn ich sie besuchte, eher wie eine Aushilfe, oder wie eine gute Bekannte der Verkaufsperson, deren Verhalten daneben unverkennbar offiziell war. Meine Schwester erschien dagegen verantwortungsfern-unbekümmert. Sie verkaufte wohl nicht ungern, aber ohne Eifer oder Leidenschaft. Ihre Schritt auf den Kassazetteln ist immer eine Kinderschrit geblieben. Sie wollte allerdings auch nie ernsthaft etwas anderes sein als eine untergeordnete Angestellte. Nie habe ich so etwas wie Mitleid für sie gespürt. Und doch wirkte eines jeweils stark nach: und das waren die Blicke, die die jeweiligen Geschäftsinhaber oder Aufsichtspersonen von weitem auf die Schwester warfen, wenn sie mit mir, der kein Kunde war, länger als für einen Begrüßungssatz Privatesprache führte. Wie ausgeschaltet in solchen Momenten das Tageslicht: es gab dann nur noch die blinkenden Metallstrangen mit den bunten Kleiderbahnen, den Kunststoffboden und die Schrankluft, totfärbte Haare hier wie dort, statt Augen Schatten, und das wundete Rot der Fingerringe. Einmal fiel mir da auf, daß meine Schwester bucklig geworden war, und ich wollte sie aus ihrem Loch heraus. Aber wie? Und wohin? Ich traute ihr keine Selbständigkeit zu. Ein Laden heutzutage – ja: wenn da ein Vorfahr sozusagen als der Hausgeist mitleidet. Aber in den neuerrichteten Geschäften, auch in den verwinkeltesten alten Räumen, ist da alles nicht bloß nachgestellt? Und trotzdem habe vielleicht gerade ich damals der Schwester den Gedanken ans Sich-selbständig-Machen in den

Kopf gesetzt, indem ich ihr vorschlug, aus dem Beruf und ihrer Klasse wegzugehen – in keine höhere, nur eben weg. Die Hypothek jetzt wäre ihre Möglichkeit. Aber ich bin nicht bloß unschlüssig, sondern fühle mich auch schuldbewußt: als hätte ich der Schwester eine immethin sichere Stellung ausgedrückt und damit zugleich dem Bruder das gerade ihm so notwendige Territorium gefährdet. Denn ich gebe das Haus im voraus verloren; aus einem Geschlecht von Habenichtsen kann kein Geschäftsgeist kommen. Und das ist noch nicht alles: Ich kann nicht wegdenken, daß es sich um das Haus unsrer Eltern handelt. Sie haben es fast allein erbaut und sich dabei um einige Lebensjahre gebracht. Auch das Grundstück wurde erst durch ihre Hände nutzbar gemacht: sie haben in einem Felsen eine Quelle gefaßt und von dort das Wasser in langen Rohren meter-tief unter der Erde – weißt du, was das heißt? – zu Haus und Garten geleitet. Die Steinblöcke wurden zu Terrassenmauern geschichtet, und auf dem steinfreien Erdreich stehen jetzt Obstbäume, oder es wächst einfach nur Gras, von dem aber jeder einzelne Fleck seinen besonderen Namen hat. Für eine lange Zwischenzeit galt mir der Ort wenig. Als du mir einmal erzähltest, jedesmal bei der Wiederkehr in deinen ersten Umkreis spürtest du schon von weitem geradezu eine »Seligkeit«, da verstand ich das und beneidete dich. Von mir hätte ich dergleichen kaum sagen können. Aber seit dem Brief ist mir der alte Platz ganz gegenwärtig. Er ist der Hauptort meiner Träume geworden, der abschreckenden wie der vorbildhaften. Auf der höchsten Terrasse steht ein Baum als ein deutlicher Mittelpunkt. Der Blick geht von dort nach Süden, über die Grenze. Der Baum gehört schon zu dem anderen Land. Vor dem Grenzberg streckt sich eine weite Ebene mit Buckeln von Endmoränen. In der Dämmerung ist es dort still und leer, die Buckel rauchen, die Gletscher sind gerade erst abgeschmolzen, es ist zehntausend Jahre vor unserer Zeit, und es ist unsere Zeit. Diese Stelle mit dem Baum hatte ich insgeheim für mich vorgesehen. Ich wollte dort später einmal sein, in einem Holzhaus, von dem ich dir sogar einzelne Ecken beschreiben könnte. Ich sage dir: Der Ort ist schön. Und er ist nicht bloß Gebäude und Boden, sondern ein Nährgrund, eine Wirtschaft. Ich habe auf ihm die Schlange mit der Krone gesehen, als das örtliche Wap-

penier. Es darf nicht sein, daß das Haus nun endgültig zum Trauerhaus wird. Ich sehe das Werk – ja, das Werk – unserer Eltern verschwinden. Ich sehe auf jedem unscheinbaren Arbeiterhaus in jedem noch so entlegenen Dorf eine Firmen- oder Bankplakette blinken, und jedes Haus in der Landschaft als ein Geschäft, und vor Geschäftshäusern nirgends eine Gegend mehr. Ich sehe keine leeren Wege und keinen Zugang zur freien Ebene mehr. Ich sehe meine Verantwortungslosigkeit und mein Verrättertum. Ich weiß jetzt, daß ich gar nichts für die Geschwister tun kann, für niemanden. Ich kann nur erhalten. Und das will ich, um jeden Preis: erhalten! Am liebsten ließe ich den Brief unbeantwortet und bliebe hier bei dem einzigen, wo ich Treue beweisen kann: bei meiner Arbeit – die ohnedies schon gefährdet ist. Aber du wirst mir jetzt sagen, was ich tun soll.

NOVA

Spiele das Spiel. Gefährde die Arbeit noch mehr. Sei nicht die Hauptperson. Such die Gegenüberstellung. Aber sei absichtslos. Vermeide die Hintergedanken. Verschweige nichts. Sei weich und stark. Sei schlau, laß dich ein und verachte den Sieg. Beobachte nicht, prüfe nicht, sondern bleib geistesgegenwärtig bereit für die Zeichen. Sei erschütterbar. Zeig deine Augen, wink die andern ins Tiefe, Sorge für den Raum und betrachte einen jeden in seinem Bild. Entscheide nur begeistert. Scheitere ruhig. Vor allem hab Zeit und nimm Umwege. Laß dich ablenken. Mach sozusagen Urlaub. Überhör keinen Baum und kein Wasser. Kehre ein, wo du Lust hast, und gönne dir die Sonne. Vergeiß die Angehörigen, bestärke die Unbekannten, pfeif dich nach Nebensachen, weich aus in die Menschenleere, pfeif auf das Schicksalsdrama, mißachte das Unglück, zerlach den Konflikt. Beweg dich in deinen Eigenfarben, bis du im Recht bist und das Rauschen der Blätter süß wird. Geh über die Dörfer. Ich komme dir nach.

Beide entfernen sich nach links und rechts.

Das erste Bild. Im Hintergrund der Ausschnitt einer einsamen Großbaustelle, verdeckt durch einen Sackleinenvorhang. Im Mittelgrund eine Arbeiterunterkunft. Im leeren Vordergrund eine ältere Frau, die Verwalterin, Besorgerin und Beschließerin der ziemlich großen Baracke, mit Gregor. Klares Sonnenuntergangslicht, das so bleibt.

DIE VERWALTERIN

Sie haben Glück. Der Tag ist günstig. Die Arbeit hier geht allmählich zu Ende. Nächste Woche kommt der Trupp zu einem andern Baulos, ins andre Tal. Die meisten sind schon übersiedelt. Ihr Bruder besorgt mit ein paar Übriggebliebenen die letzten Ausbesserungen. Gleich werden sie da sein und feiern. Ich habe das Bier nicht kalt gestellt. Sie haben alle empfindliche Nieren. Die Baustelle ist zugig. Das ganze Tal hier ist zugig. Vordem stand an dieser Stelle ein Hochwald. Ich stamme aus der Gegend. Die Arbeiter kommen sämtlich woanders her. An den Wochenenden bin ich immer allein in der Hütte geblieben und habe Wache gehalten. An den Sonntagen kann es hier ziemlich still sein. Vom Dorf hört man kaum die Glocken. Früher habe ich viel gelesen. Jetzt schalte ich das Radio an oder schaue fern, das beruhigt. Die Bauleitung hat uns einen Fernseher in die Baracke gestellt. Dann freue ich mich aber doch, wenn montagsfrüh die Burschen von zu Hause wiederkommen. Zwei Jahre leben wir schon hier zusammen. Nun wird die Baracke bald zerlegt und im nächsten Tal neu aufgestellt. Ich werde freilich nicht mitübernommen, sondern gehe ins Dorf zurück. Ich habe dort noch meine Kammer und werde mir eine Katze anschaffen. Das Dorf ist alt. Die Kirche steht auf einem kleinen Felsen. Nur ist sie jetzt fast dauernd abgesperrt. Dafür gibt es am Dorfplatz demnächst eine Dressurhundeschau. O Zeiten. Ihr Bruder ist mir teuer. Aber es gibt welche, die halten ihn für einen Tunichgut, und manchmal glaubt er das wohl auch selber. In der Regel arbeitet er mehr als die andern, geradezu wild. Doch dann geht er zur Seite und versteckt sich, so daß förmlich nach ihm gesucht werden muß. Die Verantwortlichen halten ihn für unzuverlässig und haben ihm schon öfter mit

Entlassung gedroht. Ich hier freilich weiß, daß er nicht arbeits-scheu ist, sondern ruhelos. Ihr Bruder ist von der ganzen Partie derjenige, dem das Wegsein und Entferntsein nach all den Jahren immer noch etwas ausmacht. Wenn er vor sich hin-schaut, starrt er nicht Löcher in die Luft, sondern Bilder. Er, der mutigste und kräftigste am Ort, ist zugleich der hilfebe-dürftigste, haltloseste und jämmerlichste. Dabei spielt er oft sogar den Anführer und ist der Sänger mit der lautesten Stimme. – Wenn der Bau hier feierlich eröffnet wird, werden die Erbauer schon im nächsten Baulos schufeln, und meine Person wird auf der Dorfstraße für sich und die Katze mit einer Blechkanne Milch holen gehen. Wer hört meine Stimme? O Zeiten.

GREGOR

Der Weg hierher war sehr lang. Schon am Taleingang wehten die Staubschwaden von den verschiedenen Baustellen. Das Wasser des Flusses war davon lehmig. Hinter jeder Ortschaft stand eine weit größere Tafel mit der Nummer des jeweiligen Bauloses. Aber ich nahm dann den Höhenweg zwischen den Obstgärten. Die Staubwolken trieben am Gegenhang, die Lastwagenkolonnen wirbelten zusätzlichen Sand auf, das Licht wurde dabei manchmal schweißig, es wurde mit der Zeit das Richtige, es griff aus der Ferne über als eine Art Schönheit. Ein einziger Mensch kam mir entgegen, dunkel gekleidet, er ging heim von einem Begräbnis, und unten im Tal sah ich dann die Totengräber in bunten Gilets mit silbernen Knöpfen und hörte das Scharren ihrer Schaufeln, das lauter war als die brummen-den Laster am Gegenhang und das starke Laubgeraschel an meinem Hang. Ja, ich habe das tägliche Gleichnis gesehen, und so kann ich jetzt sagen: Wenn der Bau hier fertig sein wird, alle Staublöcher versiegelt, wird Ihre Gegend wieder neu sein. Fol-gen sie dem Blick Ihrer Katze, wenn er an den Betonkanten vorbei ins Leere gehen wird. Dort zittert das Wasser in einem Baumblatttrichter und wirkt zurück als größerer Herzschlag, so daß Sie schließlich die Arme heben. Ihr Tal wird vielleicht im Handumdrehen wieder alt sein, und die Betonbögen werden Formglieder des allerältesten Altertums sein. Auf dem Herweg kam ich an vielen dunklen Erckellern vorbei: kann nicht auch der Bau hier bald ein Teil dieses Erckellersystems sein? Kann

nicht der Beton zurück zu Urgestein gedacht werden? Im Bau-schutz sind Quellen, und sie werden im Hang frische Seitentä-ler bilden. Das Land bleibt schön und wird weiter gut tun, dachte ich. Lassen Sie ruhig die Automobile darin herumirren als die Frankensteinischen Monster. Einmal bin ich in einen Schneesturm geraten. Es ging dabei so hoch her, daß ich es fast mit der Angst bekam – aber dann bemerkte ich, wieviel ruhige Dinge es zugleich überall gab. Während dicke Äste abbrachen, häuften sich in den Zweigabelungen friedlich die Flocken, und die dunklen Flecken auf dem Schneefeld waren Lindenblü-ten. Heißt nicht ein Sprichwort hier: »Die Kinder laufen *unter* dem Wind«? Sag also nicht: O Zeiten!, sondern: O Zeit! *Er hält inne*. Aber werde ich morgen dem, was ich jetzt weiß, noch glauben können?

DIE VERWALTERTEN

Noch nie hat jemand über die Gegend hier ein Wort verloren. Als ich jung war, erzählte man im Dorf viel von einem Bild-hauer, der im letzten Jahrhundert da aufgewachsen sein soll. Heute können Sie kein Kind mehr nach ihm fragen, aber da-mals war er der geheime Held des ganzen Tals. Sooft ich an seinem Geburtshaus vorbeiging, wurde das ein Augenblick des Stolz'es, daß jemand wie er aus derselben Gemeinde stammte wie wir andern. Seine Statuen hielten den Sog auf. Sein Haus erschien mir so groß und tiefämmig. Es war die übliche Keu-sche, noch bewohnt und bewirtschaftet, in einer gleichmäßigen ebenen Häuserzeile, und sie war doch stiller als die andern und wirkte erhöht. Der Bildhauer war in meinem Herzen der Le-bendige. Ich sah ihn sogar als den »Menschensohn«: das heißt, er stelle für mich alle Lebensalter in einem dar, und vordring-lich das früheste. In manchen Momenten war ich sein Doppel-oder Wiedergänger: Ich, das Kind, ging neu als er, das Kind, durch das Dorf und hatte die weltweiten Augen. Ja, ich hier, die Alte von der Arbeiterbaracke. So etwas gibt es, merken Sie sich das. Es ist die Wirklichkeit. Im Frühnebel standen dann die parallelen Stangen der Heuharpen und gingen als Pfeile in Richtung Sonnenaufgang. Im Herbst strahlten die Äpfel in den blattlosen Bäumen als anstoßbereites Billardspiel. Die ge-kreuzten Getreidegarben bildeten unser herrschaftliches Ge-meinschaftszelt. In den Dämmerungen brauste das Wasser

über helle Wegweiserreine, die schimmernden Felsen hoben sich vom Erdgrund ab, die Stunde der Phantasie kam, Raumschiffe schwebten ein, und allgegenwärtig hier im Gebiet war dann der Künstler, einte die Dinge, gab dem ganzen Tal seinen Zug, behauchte die selig Nichtige, die ich höchstselbst war, und hüllte sie in den Mantel der Unschuld ein, den auch die langjährige Schnapstrinkerin vor Ihnen als das Gegenteil jeder Last noch immer, immer wieder, auf ihrer Schulter fühlt. Und so etwas ist normal, merk euch das, Tatsachensklaven. Wie verlassen sind doch heutzutage unsre Täler. Haben Sie nicht bemerkt, daß Ihr Höhenweg ein »Lehrpfad für unsere Gäste« ist, wo jede Baumart ein Namensetikett trägt und gleichförmige Schilder auch vor den alten Bildstöcken aufgestellt sind, statt mit »Buche« oder »Lärche« beschriftet mit »Andachtsstätte«? Wie verlassen ich meistens bin – ohne Dunstkreis. Einst hat man uns erklärt: die Glocken geben nicht die Zeit an, sondern gemahnen an die Ewigkeit. Doch unserem verkündeten sie nichts mehr, und sie rufen niemanden – großer Klöppel, luftverdrängender Eisenguß, mieser Blechlärm. Hunde kommen in die Kirchen gelaufen und trinken die Weihwasserbeken leer. Keiner kümmert sich um den Ort. Wieviel Überlebenswertes geht da immer wieder vor sich, auch hier bei uns auf der Baustelle – und keiner hält etwas fest; nichts mehr wird weitergegeben. Höchstens gräbt einer im Schutt eine seltsame Wurzel aus, nimmt sie mit heim und lackiert sie als Gartenschmuck. Nieder mit euch Wurzelschnitzern, möchte ich sagen, und hinweg mit dem Blumengewucher in den ausgedienten Schubkarren und leeren Hundehütten. Wildnis, wo bist du? In der Zeitung kommen wir manchmal vor, wenn ein Unfall oder ein Verbrechen passiert. Das ist immerhin etwas, glauben Sie mir; wir lesen solche Berichte Wort für Wort, und der Name des Dorfs leuchtet uns dann entgegen wie unser eigener. Einmal war jemand da, im Namen der Öffentlichkeit, mit Tonband und Kamera, beklagte uns und erwartete, daß auch wir uns beklagten. Aber wir wollen anders vorkommen. Wir wollen gepriesen werden. Besser noch: Unser Ort hier soll verherrlicht werden, mit seinen Farben und Formen. Unbekannter Meister der Großbaustellen, wo bleibst du? Mach hier im Lehm deine täglichen Gänge, rechtfertige unser Tun mit deinen

Werken und begeistere uns, damit in diesem Gelände die Dinge wieder anrührbar werden und die Namen wieder ausrufbar. Denn nirgends mehr weit und breit kann doch ein Ding angerufen, noch ein Name ausgerufen werden. Ubi est domus dei in qua invocabitur nomen eius?

Durch einen Spalt im Sackleinenvorhang kommen die Arbeiter von der Baustelle. Sie sind in verschiedenartiges, mehr oder weniger verwaschenes Blau gekleidet. Gelbe Schutzhelme, die sie sich gerade abnehmen. Es ist Hans, Gregors Bruder, mit drei andern. Die letzteren verschwinden gleich hinten in der Unterkunft. Die Verwalterin vorn tut desgleichen. Hans geht um die Baracke herum. Er betrachtet Gregor, tritt dann einen Schritt zurück und schwenkt mit dem ausgestreckten Arm über das ganze Gelände, auch boden- und himmelwärts. Stille, aus der Baracke höchstens gedämpfte Geräusche von Schritten, Geschirr, einem Radio.

HANS

Ich habe dich schon von weitem erkannt, an deiner Haltung. Immer noch gilt, was die Eltern schon damals von dir sagten: »Er schaut, als ob er nichts versteht.« Aber ich weiß auch, daß das nicht stimmt. Dir entgeht wenig. Du bist schlau. Du hast das Kommende jeweils schon vorausbedacht. Nie war ich sicher, woran ich mit dir war. In allen Spielen hast du mich geschlagen. Du warst kein Falschspieler, aber du bist, jedenfalls zu uns Geschwistern, in der Regel ein grausamer Gewinner gewesen. Du bist dann tatsächlich jedesmal dagesessen wie einer, der gesiegt hat. Nie hast du uns annuitig überwältigt, wie sich das gehört, damit ein Sieg auch bewundert werden kann. Denn unser Sprichwort sagt doch: Ein guter Sieg muß die Besiegten freudig stimmen. Nein, du hast uns, den Verlierern, die Beschämung kaum je erspart. Mir hat das ja wenig ausgemacht, wohl aber der Schwester: sie konnte nicht verlieren. Schon bei der kleinsten Niederlage war sie nicht mehr instande, weiterzuspielen, und in ihrer Wut weinte sie nicht nur, sondern plärrte laut heraus, und du hast sie ausgelacht. Weißt du noch, wie sie sich dann manchmal einschloß, und wie du nicht anders konntest, als ihr nachzugehen und vor der verschlossenen Tür

weiterzusportem? Warst du so nur beim Spiel? Nein, auch sonst: Wenn man dich gebraucht hätte, warst du oft nicht da. Die Eltern haben beständig darüber geklagt: Er ist nur für sich und will von niemandem etwas wissen. Er hat so viel Mitgefühl und kann dabei die Schwachen auf die Dauer nicht leiden. Dann wieder bist du aufgetreten und warst ganz unser Bruder. Schaut her, das ist unser Bruder, haben wir gesagt. Er ist ein bißchen anders als wir und gehört doch zu uns. Er ist wie wir und wird uns nie vergessen. Niemand hat mir vorher geglaubt, daß du hierher in diese Ödnis kommen würdest. Und jetzt bist du wirklich da! Die Brüder umarmen einander. Hans läuft zum Umkleiden in die Baracke.

Gregor keurt allein. Er geht langsam auf und ab, zuerst mit gesenktem Kopf, dann mit erhobnem. Er bleibt stehen und betrachtet die Umgebung. In der Baracke ist jetzt das Licht an. Der Sackleinenorhung dahinter wellt sich. Eine Ahnung von Staubschwaden. Ein leichtes Aufrauschen, das dann immer hörbar bleibt. Gregor hebt beide Arme. Hans kommt mit den drei andern aus der Hütte, bleibt auf der Rampe davor stehen und weist hinunter auf seinen Bruder. Die Arbeiter haben alle ihre blaue Montur abgelegt und tragen ein Alltagsgewand. Sie sind rasiert, gewaschen, gekämmt, und wirken über alle Maßen reinlich, gesammelt, würdevoll, und zugleich abenteuerlich und verwegen. Sie sind verwandelt.

HANS

Hier seht ihr meinen Herrn Bruder. In meinem ersten Lebensjahr hat er im Haus ein meinetwegen angebrachtes Gatter unversperrt gelassen, und ich bin die Stiege hinuntergekugelt und mit dem Kopf auf den Zementboden geknallt, so daß ich, wie man sagte, dann nur noch zum Arbeiter taugte. Zu Besorgungen geschickt, nahm er uns zwei Geschwister mit, setzte sich dann irgendwo an einen Wegrand und las und las, und wir andern, die wir ja allein noch nicht heimwußen, standen um ihn herum und schluchzten, jammerten und brüllten, ohne daß der sich auch nur einmal davon bei seinem Gelese stören ließ. Als er uns später bei den Schnaufgaben helfen sollte, stand er dabei und schlug uns auf die Köpfe, und wenn die Tränen auf die

Tinte tropften, riß er die Blätter aus dem Heft, eins nach dem andern. Und keiner wagte da mehr, ihn zu strafen. Das ganze Haus, die ganze Gegend war schon von ihm eingeschüchtert, weil er so war, wie er war. Er zwang uns in den Wald zum Beeren sammeln und wollte nicht verstehen, daß wir andern nicht wie er den Ehrgeiz zum Füllen der Gefäße hatten; stumm standen wir in Strauch und Moos und ließen uns von ihm als tierisch faul beschimpfen. Für jeden Schlag und jedes Schimpfwort schwor ich damals Rache. Nur selten spürte ich, daß er uns gern hatte. Erst aus der Ferne war er gut zu uns. Er grüßte in den Briefen nicht nur, nahm auch teil. Recht spät ging es mir auf. Er wollte uns wie sich. Er war allein und nahm sich für das Maß. Aber wir sind andere als er. Ich bin ein Arbeiter. Ich bin, das sage ich, als Arbeiter geboren. Ich will nicht sein wie er da. Ich bin nicht scharf, zu essen, was er ißt, zu trinken, was er trinkt. Man fragt mich öfters, ob ich ihn beneide, und meine Antwort ist, daß ich zufrieden bin, ein Arbeiter zu sein. Und doch könnt ihr Verrauen zu ihm haben. Er ist kein Hergelaufener mit einem Tonband, der euch die Geschichte eures Lebens und des Geheimnis stiehlt. Er hört euch vielleicht anders zu. Und er gehört zu uns und kratzt sich an den gleichen Stellen. Alle kommen nach vorn. Hans stellt die andern vor. Wir kommen alle aus demselben Tal. Das hier ist Anton. Er wohnt am Talende und läßt uns montagfrüh nacheinander an der Straße in sein Auto ein. Wenn du im Morgengrauen durch die leeren Dörfer fährst, noch lang bevor der erste Omnibus verkehrt, und stehst dann jeweils einzelne mit einem Sessack oder einer dicken Aktentasche, aus der die Thermosflasche schaut, vermunnt und stier am Ortsrand stehen, so sind das wir. Anton baut gerade sein Haus. An den Wochenenden komme ich und helfe ihm. Das Wasser ist verlegt; der Keller ist schon ausgehoben. In einem Jahr wird vielleicht der Rohbau fertig sein, in wieder einem Jahr vielleicht ein Zimmer im Erdgeschoß: von dort wird langsam weiterausgebaut. Anton war lange Zeit in Übersee. Schau ihn dir an: Er ist so alt wie du und hat fast keine Zähne mehr. »Wir mögen euch, so wie ihr seid«: das sagen zwar gehorsamst immer wieder unsre Frauen – aber naturgemäß hätten sie uns lieber anders; wie wir auch sie: mit O-jal-Brust und ohne Krampfadern. Sind unsre Namen füreinander

nicht schon so, als richteten wir uns an die eigenen Eltern? »Vater« sagt meine Frau zu mir, »Mutter« sage ich zu meiner Frau. Und ist dabei denn überhaupt Zeit vergangen, seit eine Nacht zu zweit wüßt, heiß und flüssig wie das Magma war, das freie Feld um uns ein von uns allein erfüllter Hauptanzboden, der Himmel oben warmes Atemfell im Körperinnern, das Weltall windhauchklein, und wir darin geheim! Sind wir nicht alle noch jung? Anton schuferte jahrelang in Übersee, im Hohen Norden, bei der Verlegung der Erdölrohre, doch ging er nicht gerade noch mit dir zusammen zur Volksschule? Hier – *er zeigt* – das abgefrorene Ohr – das doch vor kurzem erst ein Lehrer abzuweißen drohte? Hier – *er zeigt* – die abgequetschten Fingergespitzen, vor einem Augenblick noch die Hand deines Vordemanns im Zug der Ersten Heiligen Kommunion – vor einem Augenblick noch zu kurzfingerig für die dicke Zierkerze, vor einem Augenblick noch tropfnaß vom Weihwasser! Und hier – *er zeigt in den Hinterrund* – das Gerumpel der Betonmischmaschinen, Tag für Tag, und doch nicht aktueller als das Krachen des Osterfeuers vor zwanzig Jahren; die täglichen Schwaden des dampfenden Teers in der Nase, und zugleich an den Innenhandflächen immer noch der weit stärkere Geruch der in den fremden Obstgärten vorzeiten gestohlenen Frühäpfel; das Geschrei und Gebrüll der Poliere und Ingenieure hier im Gestänge: wie leicht übertönt von dem sanften Geräusch eines Hausters von damals, das sich immer noch, jenseits der Stechuhrzeit, von seinem Platz erhebt oder zur Ruhe legt. Und das ist keine sogenannte Erinnerung! Wir sind noch jung! – Der hier ist Ignaz. *Er zeigt*. Auch er arbeitete lang in Übersee, im Dschungel der Äquatornähe. Er stammt aus unserm Nachbardorf und wohnt jetzt wieder dort. Ignaz lebt für sich allein, ohne Familie. Wenn du durch sein Dorf kommst, wirst du mietendrin jäh vor einem Rohbau eines Schlosses stehen, Zinnen und Alane unverputzt, gemauert aus Betonquadern: der da ist Bauherr und -meister. Er werkt daran fast nur in unsrer arbeitslosen Zeit, im Winter, und wartet sehr auf seine Pensionierung, damit der Bau dann fertig wird. Der Ignaz – *er zeigt* – trägt ein Bruchband, beim Quaderschleppen tritt ihm oft der Darm hervor. Er fiebert in der Nacht und imitiert im Schlaf die Urwaldschreie. Sein Schloß steht neben einem kleinen Bauernhof und

ist kaum größer; dahinter ist ein Kraut- und Rübgarten, darin ein Holzverschlag mit Strohsack, Bank und Sägespäne-Ofen. Den du hier vor dir siehst, knieweich vom Tag im Lehm und Grus, rotzschneifend, schleimhustend, der wird in seinem Dorf verehrt. Im Wirtshaus, neben den Sparkassen-Fächern, ist an die Wand beim Karentisch ein Extrafach für ihn und seinen Bau montiert: dort kommt Kleingeld hinein und ergibt am Ende jeden Monats viel. Das Schloß ist seltsam: es verjüngt sich stark nach oben und gehört bei Vollmond zu dem hohen Pyramidenberg dahinter, als dessen Wiederholungsstein im Dorfbereich. Und wegen dieses Bilds allein baut der sein Schloß; sonst ist mit ihm nichts anzufangen. In der Baracke allerdings – *er zeigt* – klebt er sich jeden Montag auf die Bettwand neue nackte Weiber, in der Kantine – *er zeigt* – sitzt er jeden Mittag als erster bei der Mahlzeit, und steht als letzter wieder auf, und wenn am Abend, nach Sendeschluß und Lichtabschalten, irgendwo im Finstern hier – *er zeigt* – das große Glückern spricht, ist das gewiß der Schloßherr, Heilige und Mann aus Übersee, der vom Kakreenschaps trinkt und damit sagt: »Baustelle, Tal, Land, Erde unten, Sterne oben, hört her, ich bin's.« Aber halten wir die Spinner hoch, auch wenn sie nur so tun als ob: denn heute ist der letzte Abend hier. Halten wir die Wilden hoch, auch wenn sie bloß Gespenster sind: denn morgen sitzen wir zu Haus in unsrer Wohnküche und ziehen wieder ordentlich die Weckeruhren auf. *Er dreht sich mit Ignaz einmal im Kreis*. Großer Geist des Weltalls, komm heute einmal herab auf uns, entfalte dich im weiten Luftraum, laß uns ein wenig überm Boden schweben und lüpf als Spitze des Fallschirms das Innere unsrer Brust. Anderes Dasein, enthülle uns doch immer wieder und nicht gar so selten über den starrenden Antennen, hinter den schwankenden Baumwipfeln, inmitten der grünenden Gebüsch, im gläsernen Augengrund der Vorbegehenden, zwischen den Rissen der hoch oben ziehenden Wolken dein farbenprächtiges Gesicht. Laß uns nicht allein mit den künstlichen Vibrieren unsrer kurzlebigen Maschinen – oder es umgibt die Pomposität des Elektrischen schon bald als Finsternis das ganze Erdreich. Entrück uns nicht die guten lieben Dauerdinge weg in den Traum, sondern offenbar sie uns am hellen Tag, stell sie ins Sonnenlicht zu unsern Häupten, so

fern wie nah, und gib uns manchmal frei dem Baum »Baum«, dem Fluß »Fluß«, der heilsam grünen Ebene, dem schimmern- den Göttersitz-Bergücken, der Wolke als dem Frühflugezug, der Blume als dem Zufluchtskelch. Laß uns heute abend sein, die wir sind – die Menschen einer Urzeit –, und bieg den Mond hinterm Gezweig, die Schneckenhäuser im Lehm und die Eisenstangen im Beton mit den Zungen in unserem Mund und zur Einheit. Land, zieh deine Fahne und dein Wappen ein. Täler alle, streicht eure Hymnen, vergeßt eure Namen. Wege hierher, beugt euch ins Namenlose. *Er geht die Bühne ab.* Auch Großbaustelle hier, belebe dich gemäß dem alten Spruch zu namenloser Schlichtheit. Der Ort – *er zeigt* – heiße an diesem Abend nichts mehr. Er heiße »Wildnis«, und niemand sei da außer uns. Auch wir sind namenlos. *Zu allen im Kreis:* Antwortet als Unbekannte. Zeige niemandem deine Heimat. Vergeßt das Urteil und versäumt den Prozeß. Blickt nicht aufs Volk – da ist nichts mehr zu sehen. Bewegt euch ohne Musik – die Musik führt in die falsche Richtung. Dem Menschengehör entspricht nur das leiseste Rauschen. *Die Stille der Verwandlung.* Die Namen fallen ab. Wir sind im Freien. Jetzt können wir zu diesem Fleck neu »Erde« sagen. – Der da heiße ansonsten Albin. Er wohnt zu Haus in einem Keller, und die Oberen hier halten ihn für zurückgeblieben und stellen ihn Monat für Monat nur zur Probe ein. Im Wirtshaus hat sich einmal die Kellnerin zu ihm gesetzt, und – *zu Gregor* – du hättest da sehen sollen, wie er ihre Hand festhielt. Das war ein Streicheln! Er hat nicht bloß geweint, nicht bloß gelacht, sondern laut geschrien und geschluchzt. Und zwischendurch zog er am Schürzenband mit einem breiten Grinsen. Und hier, zurück in der Baracke, war dann sein Ausspruch immer wieder: »Sie hat sich so lieb dazu- gehockt.« Selbstverständlich ist Albin kein Idiot. Er stellt sich nur stumm vor dem, den er nicht kennt: und meistens will er keinen kennen. In seinem Keller wohnt er aus Entschluß. Er hat ihn ausgebaut für einen Krieg. Es ist sein Bunker, der auch für uns hier da ist. Vielleicht werden wir ihm bald dankbar dafür sein. Ich war schon oft dort unten, auch über Nacht. Ein Funkgerät steht in der Ecke, das rauscht und klopft und schwirrt, und manchmal kommen Stimmen übers Meer, von Insel zu Insel. Ein Vogel: die Dämmerung. Das Morgenrot ein

Taubenschwarm. Der Keller ist sehr weitverzweigt und birgt nicht nur Konserven. An jeder Wand ist eine Nische für Steine und Fossilien, und jede Nische steht für eine andere Baustelle, und jedes Fundstück ist beschriftet – mit ganz verschiedenen als den genormten Namen. Anderseits kennst du Albin als denjenigen, der nachts in den leeren Bahnhofshallen brüllt. Er ist der Mann mit dem Springmesser, der Kerl mit der Angeberhupe, der, der am Stehbuffet den Krug in die Vitrine schmeißt und dann den Kopf in den Bauch des nächsten besten rennt. Er ist der grinsende Killer mit dem Totenkopf. Er ist bei den politischen Veranstaltungen der Schutzmann in Uniform, der jeden in Zivil zum Feind haben möchte. Er läßt mitten im Frieden die Erdrußschalen knallen, als sei er der Freiwillige im Erschießungskommando. Albin ist ein Zuchthäuser. In jedem Raum kennt er den Notausgang. Er sitzt in den Pornokinos und stinkt. Er pflanzt sich im sonst leeren Omnibus gerade neben dich und pfeift auf der ganzen Fahrt durch seine Stummelzähne. Am Abend rennt er durchs Moor und stößt Todes- schreie aus. Er geht für seine gelähmte Mutter mit einem Netz einkaufen. Auf seinem Grabstein steht »Verschollen«. Er ist auch eine Frau: Wenn man ihn anfäkt, schreit er: »Nicht kit- zeln!« Er steht beim Fußball im Tor als Spezialist für hohe Bälle und verpaßt alle niedrigen. Bei den Totenwachen ist er der ein- zige, der die ganze Nacht mit den Trauernden verharnt. Im Wald tritt er aus dem Spalt des hohlen Baumstammes. In der Kartenspur des Römerwegs steht er mit seiner Wünschelrute, und sein Hund hinterläßt den zähen Geiferschleim auf deiner Sonntags Hose. Er ist der, der sich ins Unterholz verkriecht und sich einen Dynamitstab in den Mund steckt. Er ist blau und gelb. Auf seiner Zunge steht der Riesentier, der ihn sprachlos macht. Er lag mit dir unter einem Herzen und erscheint dir in den Wolken als Gesicht. Sein letztes Bild ist schwarzweiß und oval, und sein zerdelltes Fahrrad liegt im Gras am Kilometer- stein. Sein Zeichen ist der Muskelschwund am Schenkel – *er zeigt* – durchs lange Liegen im Spital, und hier – *er zeigt* – das steife Knie, ein Kunstfehler – die Ärzte halten nicht zu uns. Wer ist er? Er ist ein Rätsel. *Zu Gregor:* Und wehe dir, du sagst, wer er ist! Und wehe dir, du wagst zu schließen, wer wir sind! Ein Deutungs Wort – das Fest ist aus. Die Festlichkeit be-

steht darin, das Rätsel zu erfinden. Vielleicht sind wir die Ausgebeuteten, die Erniedrigten und Beleidigten, das Salz der Erde. Aber wir stehen auch des Nachts oft auf. Wir pissen gern in den weichen Beton. Ab und zu sehen wir aus den Augenwinkeln das Kreisen der Sterne. Der Kellnerin rufen wir zu: »Komm her oder ich beiß dich.« Wir kochen uns die Suppe mit Suppenwürfeln auf den Elektrokochern. Am Abend setzen wir uns die Kassenbrille auf und studieren die heilige Schrift. Wir küssen an den Gesichtern der unwilligen fremden Frauen vorbei. Wir binden uns die Krawatten um als Trauzeugen. Wir fallen vom Gerüst und brechen uns beide Fersen. Wir bekommen Entfernungs-, Gefahren- und Schmutzzulagen und schlachten uns ein Schwein für den Winter. Wir sind unsern Kindern gegenseitig die Taufpaten und füreinander die Sargträger. Aber wir sind keine Freunde. Wir liegen, jeder für sich, mit dem Gesicht zur Bretterwand und spüren dahinter nachts lang das Atmen des Kollegen, der nebenan wie wir mit dem Gesicht zur Bretterwand liegt. In der Früh schalten wir mit dem ersten Weckerklingeln ohne ein »Guten Morgen« Licht und Radio ein, rauchen in Unterhosen die erste Zigarette, kratzen die Eisblumen vom Fenster, fluchen auf Nordwind, gefrorenen Boden und Schnee und trinken den Nescafé. Ab der Mitte der Woche werden wir unruhig und versuchen zu onaniern, aber der Wind ist zu kalt hier draußen. An den Nachmittagen, die das längste am Arbeitstag sind, denken wir an unsern einzigen Freund, der verunglückt oder weg im Ausland ist, wünschen den Kollegen den Tod, werden bei den Handgriffen immer unaufmerksamer und sterben dann vielleicht selber. Zu Hause sind wir zu dumm geworden für unsere Kinder, vertragen bei der Ankunft ihre Stimmen und ihre Bewegungen nicht mehr, schicken sie vorzeitig schlafen, knien dann auf dem Küchenlinoleum nieder vor unsern Frauen, lehnen die Köpfe gegen sie, erzählen von der in Ewigkeit nicht auflösbaren Feindschaft mit allen Obenstehenden und von dem endlosen Alleinsein, weinen uns aus und verschwinden ins Gasthaus. Einige Jahre müssen wir es noch ausatmen, sagen wir täglich neu zueinander, einige jahrzehnte. Einige Erdumtunnelungen stehen uns noch bevor, bis wir endlich unkündbar, vom Haus zum Baum, vom Baum zum Weg, vom Weg ins

Dorf, vom Dorf zurück nach Haus gehen können. Einige Verküppelungen durch Unfall und Krankheit sind noch vorzuweisen, bis das Wort »Simulanten« nicht mehr fällt. Einige Jahre, einige Jahrzehnte. Aber wenn wir auch keine Freunde sind – wir sind Mitwartende, und wir behaupten uns immer wieder als Rätsel, und niemand von euch Meinungs- und Verhaltensplünderern sieht uns. Wir sind die Figuren, die in der Ferne über das Feld gehen, die Umrisse im Überlandbus, der durch die Schnee-Ebene fährt. Wir füllen mit schartigen Gesichtern den ersten bis zum letzten Wagen der Untergrundbahn und verlieren einander nur in den Kurven kurz aus den Augen. Manchmal können wir die fernen Berge anreden, und manchmal sogar am Horizont im Blau zwischen zwei Gebirger sein, als die Schlucht dort und die Felswände. Einmal am Tag sind wir vielleicht das Antwortwinken tief unten im Gras und die Sonnenlampe mitten im Dickicht, das Lichtnest in der Blutbuche ebenso wie das schützende Dunkel im Innern des Eibenbusches. Wir können immer wieder der Wurzelwind sein, der plötzlich von unten die Baumkronen hebt, das Rauschen der Tage und Nächte, das unendliche Grün, die stillstrahlende Meeresfläche, die im Sprichwort »Galene« heißt. Morgen werden wir vielleicht nichts sein. Übermorgen werden wir verscharrt sein und in den Geschichtsbüchern nicht einmal eine Anmerkung sein. Aber hoch oben die weißen Wolkengräber werden immer wieder unsere Gedenkstätten sein. Wir sind die Vaterlosen, die Freigesprochenen, die Heimatledigen, die Ortsunklammerten, die schönen Fremden, die großen Unbekannten, die sinnreich Langsamen, die Menschen aller Zeiten. So nützen wir die Kraft des Rätsels. Verkörpern wir heute abend das Handwerk, das wir tatsächlich erlernt haben und dessen Angehörige vormals sogar das »Volk« genannt worden sind: »Das Volk der Zimmerleute.« Lassen wir hier jetzt Ansauger und Anschaffer aus dem Spiel – bildet sich das Volk denn nicht von selber? Lassen wir es heute recht sein, daß alle unsere Bosse, anders als wir, nah genug wohnen und jeden Abend von hier heim können. Mögen sie vor ihren Häusern mit den angemauerten Arkaden den Rasenmäher auf und ab schieben, wie sie ihn gestern schon auf und ab geschoben haben. Seht, wie sie gerade im Moment gummibehandschrut draußen den Lehm

von den Gummireifen waschen, während zugleich im Hausinnern die gummibehandschuhte Frau ihnen den Lehm von den Gummistiefeln wäscht. Gummigummi. Seht ruhig, wie der Herr Architekt mit der Flasche im Arm gerade dem Keller entsteigt und dem zu Besuch befindlichen Herrn Anwalt das Etikett mit dem Jahrgang zeigt, während die Frau Architekt nebenan der Frau Anwalt steckt, sie habe einen neuen Fleischer oder einen neuen Bäcker entdeckt, von denen der erstere den Rücken braffertig spickt und der letztere mit seinen Gustostücker den speckigsten Fettsack entdickt. *Die anderen spielen das zugleich.* Gummigummi. Und seht ihre Kinder mit gesenkten Augen danebensitzen, die Lieblinge, die alles haben und nichts lieben, alles kennen und nichts ernstnehmen, von klein auf das Schöne sehen, hören, anfassen, lesen dürfen und rein gar nichts davon für wahr nehmen, bewundern, verehren können, und später den Roman oder das Drama ihrer ach so unglücklichen Jugend erzählen und die Lieblosigkeit bejammern! die Lieblosigkeit weitergeben und böse verewigen werden. Gummigummi. Seht das Fürstenehepaar nach dem Fernsehen oder dem Theaterabend noch eine Platte auflegen und sich von der knechtischen Musik den Schmeichelfetzen von dem Menschenmöglichen oder gar Großen vorflöten lassen, das sie angeblich vollbracht hätten, das sie aber nie, nie, nie wirklich tun werden, sondern sich immer wieder nur, bis an ihr Lebensende, von den tönenden Lakaia als die »Als-ob-Arie« in die Ohren blasen lassen werden. Gummigummi. Seht unsere Herrschaften dann die Treppe hinaufgehen, wie Trauergäste, denen Sarg und Trauer fehlen, und seht nun, wie die Damen und Herren, wie auch gestern und vorgestern schon, einander umarmen, ohne einander zu entbehren, ohne Tränen in den Augen, ohne Erschütterung, ohne Begeisterung. Seht, wie sie aufeinanderliegen, ohne einander zu erlösen. Seht, wie sie ans Ziel kommen, ohne hernach an einem Ziel zu sein. Seht, wie unbeschwert sie jetzt schlafen, ohne zu wissen, daß das gerade wieder einmal ein Abschied für immer war. Gummigummi. Ja, sie sind erkannt. Die Mächtigen sind heute die Entzauberten. Haben sie nicht schon lange keinerlei Geheimnis mehr? Sie laufen im Troß, doch kein Flußlauf begleitet sie. Sie glauben zu gehen, doch keine Wolke geht mit ihnen. Sie spielen und spielen, doch

kein Spiel macht sie wieder zu Kindern. Sie feiern mit uns, aber niemand von uns feiert etwas gemeinsam mit ihnen. Nur wir Verletzten hören die Schönheit und sehen die Weite. Sie sind die Rätsellosen und die schallend Toten. Wie der Spruch besagt: »Das Böse erfindet sich schon bald seine Maschine« – so sind sie die Maschinen des Bösen. Heute Abend ist hier ein anderes Fest! *Er ruft zur Baracke hin:* He, Mütterchen Baustelle. Heute keine Begleitmusik, keine künstlich verstärkten Stimmen, kein Flimmerzweig, der uns die klare Nacht verzerrt. Komm: Wir feiern die Stunde der götterfreien Hände. Reiß dich los vom Kreuzworträtsel. Schütt den Schnaps in den Ausguß. Dreh den Kalender zur Wand. Stell für einmal den Fernseher ab und roll weg von den falschen Bildern. Geh aus der trinkwasserlosen Wolke und halt dir vom Leib die unfruchtbaren Wellen. Schieb die Antenne zusammen und breit auf den fahlen Totenschrein die weiße Häkeldecke mit der Inschrift: »Schluß mit dem Blaublicht in den Wohnzimmern.« He, Mütterchen Baustelle. Stopp die losen Mundwerke. Sorg für die Funkstille. Durchstoß die schalltore Phonwand, wag den Mondsprung weg aus der Taubstummblindheit und schweb her zu uns in die spielbereite, erfrischende, alles zurecht rückende Hiesigkeit. *In der Baubühne hat nach und nach jedes Rammoren aufgehört. Wenn es auch nie mehr als ein Hintergrundgeräusch war, so ist die Stille jetzt doch deutlich.* *Darin das Rauschen der Elemente.* He, Mütterchen Baustelle. Da gerade Licht ist, betrachte dich. Such deine Augen. Ein Feld, ein Stern. Strahl weg die Leidensmienen, verwandle deine Stirn ins Diadem, leg dir das Schmuckruch um die Schultern, laß neu erzittern deine Schenkel, tritt aus dem Bau und schrei den ersten Schrei. *In der Baubühne geht das Licht aus. Dann erscheint auf der Rampe die Verwalterin, alterslos, ohne besonderen Schmuck verwandelt, ohne besondere Haltung strahlend schön.* Sie lächelt mit geschlossenen Lippen, tut aber sonst nichts dergleichen, läßt sich nur still betrachten und betrachtet dabei selber etwas anderes.

Albin fängt überraschend zu singen an – kein regelrechter Gesang, sondern der Singsang, wie ihn jeder Mensch zuzeiten anstimmt, wenn es der Moment ist, nicht lautbals und doch mit Stimmgewalt.

ALBIN

Trat aus dem Loch in die Freiheit und trank im Keller ein Bier
es war nicht dort und es war nicht hier
und der Mann im Magazin sagte: »Nimm den Zug um
Mitternacht«

und das habe ich dann gemacht
Kam an den Fluß im Morgengraun
da standen schon die elftausend Frau
und die heilige Ursula sagte zu mir:
»Vor dem Delta im Norden erwartet uns alle das Tier.«
Schlief im Stehen und fiel dann um
der Buschauffeur nahm mir das krumm
Er sagte: »Bestell deiner Mutter einen Gruß«
und sein Gesicht wurde gelb wie ein Hahnenfuß
Lag im Gras und träumte vom Schnee
die schwarzen Hirschkäferzangen taten mir weh
und die Dame vom Bootshaus sagte: »Komm her«
Ihr Koffer war voll, und der Rücksitz war leer
Irgendwo verlor ich dann den Zusammenhang
kam an den Talschluß, und das Herz schlug mir bang
»Der Weg führt nur in einer Schleife zurück!«
schrie ich zum Himmel, und der Eisberg stach mir ins
Genick

Sprang entschlossen zum offenen Fenster hinaus
Das Licht war nicht an und das Licht war nicht aus
und der Pilot in seinem Sessel drehte sich zu mir um
und sagte: »He Albin, geh nach Hause und tanz dort die Polka
vom heiligen Sterbensdumm.«
Stolperte heimwärts und verlor einen Schuh
sprach zum Herzen: »Geh endlich unter und gib Ruh«
und wer ging auf dem Mittelstreifen und aß dabei Speck?
Es war der Vater Ignaz hier, und er packte mich auf die
Schultern und trug mich weg.

Ignaz nimmt den Singsang auf und führt ihn weiter.

IGNAZ

Rannten durch den Dschungel bis an den Kanal
die Stadt war tief unten und ohne Portal

bogen ins gelbrote Südor ein
und der Mann aus dem Westen sagte: »Hier kommt ihr nicht
heim«

Schiffen uns ein zu den Inseln hinter dem Wind
aßen den Flautenfisch und wurden blind
Die Frau in der Bar sang ein langsames Lied
es handele von der »Kerze am Fenster«, und sie meinte uns

Ein Jahr oder so arbeiteten wir dann auf den Inseln im Strom
und bauten den andern das Telefon
Ein Kerl mit Hund stand dann in einer weißen Zelle am Meer
und schrie in die Muschel: »Ich liebe dich sehr«
Hatten genug von Übersee
doch der Transport ging statt nach Dorado in den schmutzigen

und ein Nebemann flüsterte in der ewigen Dämmerung:
»Ihr Brüder und Schwestern, taut mir den Boden auf zur
Schnee
Beerdigung«

Im bösen Neumond am Wendekreis war wieder Krieg
wir waren die Feldherrn, doch niemand zog mit
mit dem Löffel aufs Blechgeschirr klopfen wir und schreien
der Mörderbar stank aus dem Rachen, aber ließ uns ziehen
Es war das schöne Wasser, wohin wir dann liefen
und die Stimme des Vater Anton hier erscholl aus den Tiefen:
»Kommt her, meine Kinder, und folgt meinem Rufen!«
und aus dem grundlosen Strom blinkten die Heimkehrkufen
Das Gestell, das er hinter sich herzog, war kein böser Schragen
sondern ein viersitziger Leiterwagen
der Mann mit dem Bleistift saß vorne am Ruder
fuhr freihändig und schrieb in die Luft: »Ich bin euer Bruder.«

Anton nimmt den Singsang auf und führt ihn weiter.

ANTON

Am dreifachen Kreuzweg saß schon wieder ein Mann
er hockte unter dem Milchstand und hatte nichts an
Er jammerte laut: »O ihr drei Straßen und du abgelegene
Schlucht!«

Und wir klagten noch lauter: »O Flüsse von Babylon!

O windige Höhen! O Engelsbucht!
Jahrelang ernährten wir uns von Brot und gelblicher
Marmelade

doch eines Abends stand am Himmel das Sinnbild aus Jade
Wir fuhren ins »Translux«-Kino und nickten schon beim

ersten Kuß ein
flogen mit dem schwarzen Falken in die Fastebenen, und es
begannt dort zu schneien

Rotgipfeler die Gesichter vom Eislöchersturm
bestiegen wir am grünen Donnerstag den Weißglockenturm
doch da schwangen statt dem Klöppel nur die Strahlen vom
Heu

und knisterten stimmlos »Oi moi, oi moi«

Die Dinge wurden böse und immer böser
das giftgrüne Nordlicht als Übelauslöser
wir blickten hinaus durch die Hintertür
aber da war niemand – nicht einmal wir
Verloren den Gesichtsschutz und klebten mit den Lippen am
kalten Eisen

und niemand, o niemand, konnte uns von den Rohren
wegreißen

selbst die hohe Frau nicht mit dem Psalter:
was sie sang, flatterte uns in den Ohren als Dämmerungsfalter
Der Mann mit dem Lanzenstich stand da und aß eine Banane
um seinen Hals eine gerissene Liane
und niemand verstand, was er predigte
bis das Geröhre der Betonmischmaschine ihn klanglos
erledigte

O sahen doch niemals die gute Seite der Stadt
ahnten nicht, was sie jenseits der Pagoden des Schreckens für
Weiten hat

die schönsten Rosen rochen nach gepanschem Wein
und die Heimfahrt verschoben auf Sankt Nimmerlein
Da erschien – *er wendet sich an die Verwalterin* – das Mädchen
vom Autobahnkreuz im orangegelben Südwest

auf dem geschriebenen stand: »Ich bin's, eure Schwester«
und die Leitschiene entlang kam ihr Blues herüber:

»Ich bin die Blume Je-länger-je-lieber«

Da bestiegen wir am Nordstern die Straßenbahn

und kamen zwischen warmbraunen Torfwäsen an
sahen das Haus der aufgehenden Sonne in den Himmel ragen
und hörten die Stimme des Mannes im Moor:

»Nicht jeder kann alles – aber jeder kann alles sagen.«

Die übrigen wiederholen: »Nicht jeder kann alles – aber jeder
kann alles sagen.«

*Die Verwalterin nimmt den Singsang auf und verwandelt ihn
psalmisierend in eine Art Hymnus, in den die übrigen dann
einfallen:*

DIE VERWALTERIN

Sieben Jahre oder mehr
werde ich noch in der Fremde sein
bis ich in sie eingeboren bin

Nicht ungeduldig werde ich sein beim Zählen
sondern mit Erleichterung auch selber eine Zahl
Auf und ab gehend

werde ich zurück in mein Land gehen
Wer die Welt im Schmerz entzweit brüllt

erhält vom Fluß die Antwort

Schlafwandeln werde ich ankommen
und das Wetterleuchten ohne Donner

wird mir mein Maisfeld zeigen

wie es talweit raschelt

Pflanze für Pflanze dastet

und wieder im Dunkel verschwindet

Ich werde auf der »alten Straße« gehen

wo kein Auto fährt

und der vom Blitz gespaltene Bastardbaum steht

Niemand wird kommen der Tag

er ist schon da

An der Schwelle zum Dorf werde ich innehalten und lauschen
und atemlos mich zu meinem Volke erweitern

und ohne Laut wird das Wetterleuchten mir meine weißen
Mauern zeigen

Manern zeigen

wie sie dastehen
verschwinden

und im Dunkel nachflimmern
Schon längst bin ich da

wo angeblich noch niemand gewesen ist
In der Mitte des Dorfs wird es windstill sein
und noch warm von dem heißen Tag
kein Thingstein wird mich erwarten
aber dafür der Kirschaumstramm mit den

jahrzehntlichen Kinoplakaten
vor dem rauschenden Laub werde ich da auf dem ganzen
Erdkreis stehen:

Wer sagt, daß die Kilometerpauschale
unvereinbar sei mit der Sternenspirale?

In der Finsternis wird der Feierabendmann mich mit der
selbstverständlichsten aller Stimmen begrüßen
„und sagen: »Tausend Jahre sind wie ein Tag«
doch ich werde mich verleugnen
und ins nächste Dorf weitergehen:

Wem meine Art Wunde im Brustinnern brennt
dem hilft schon das Baumblattpflaster in Augenhöhe
Wetterleuchten wird Blitzen

dem Blitzen folgt Donner
doch ich werde gerade mit den ersten Tropfen das gelbe
Gasthaus erreichen

Die blonde Kellnerin wird mich aus dem Elend
längs des trockenen Arkadengestades
in lusterhelle Zimmer der Tröstungen führen
und wir werden zittern mit den Köpfen von Blumen
und zwinkern mit den Augen von Tieren:

Der Entdecker wird Schoß
und der Schoß wird Entdecker! –

ALLE

Wann wird der Mann mit der Schrift mir mein Recht
wiedergeben?

Wann werde ich wünschen können
statt siegen zu wollen?:

Denn es gibt nur den Namen Victoria!

Wann werden die Stadt-Lichter kein frostiges
Geschäftglitzern

sondern Nachbarzeichen sein?:

Denn es gibt nur den Namen Victoria!

Wann wird der Sängler mit der heiteren Stimme die Regenflut
stoppen

und das Blutwallen von Schuld und Verdammnis
aus der Menschenbrust in die Vorzeit verweisen?
Wann werden die episodisch bimmelnden Glocken als

Ewigkeit dröhnen
und es wird auf dem Erdkreis die eine Menschlichkeit leben?
Wann wird meine Erstarrung sich zu Erschütterung lösen
und ich werde mit den andern endlich vor meinem Goldgrund
stehen?:

Denn es gibt doch den Namen Victoria!

*Anton, Ignaz, Albin und die Verwalterin wenden sich ab und
ziehen über die Rampe förmlich in die Baracke ein, wo es dann
dunkel und still bleibt. Hans und Gregor stehen im Vorder-
grund und betrachten den sich bauschenden Baustellenvor-
hang.*

GREGOR

Das Fest ist aus?

HANS

Das Fest gilt.

GREGOR

Wir haben über vieles noch nicht gesprochen.

HANS

Komm zur nächsten Baustelle. Sie wird nicht mehr auf der
Schattenseite sein wie hier, sondern nach Süden gehen, und das
Tal wird weniger windig sein. Aber vorher komm nach Hause
– man fragt oft nach dir und beklagt sich, daß du deine Leute im
Stich gelassen hättest. Dort wird das größere Fest sein, und alle
– *er zeigt auf die Baracke* – werden da sein. Es soll das Fest von
uns Lebenden und unsrer Toten, das Fest der Entscheidung
werden.

GREGOR

Ich habe dir am Nachmittag heimlich bei der Arbeit zuge-
schaut. Du warst fast immer allein, und jede Stunde kam der
Polter und hat dich mit Schleifmaschine, Trockengebläse oder
Zementstamper woandershin geschickt. Du warst bei der Sa-

che, hast in dich hineingeschmunnelt – aber dann wieder hast du Ausschau gehalten wie nach einem Beistand. Von weitem warst du ein alter Mann.

HANS

Ich bin hier der sogenannte »Springer«. Den ganzen Tag über heizt man mich von der einen Verrichtung hier zu der andern Verrichtung dort. Ich bin der Springer, weil ich für alles einsetzbar bin, und weil ich kräftig genug bin, das meiste ohne zweiten Mann zu tun. Springer zu sein, bedeutet, außerhalb des Trupps zu sein, und sich von früh bis spät hinauf und hinunter, kreuz und quer, aus der Hitze in die Kälte, von einer Maschine zur nächsten zu bewegen. Hast du gesehen: Wir arbeiten kaum mehr mit Werkzeugen – nur noch mit Maschinen? Diese Baustelle hier ist groß, und die kommende wird noch größer sein. »Das Volk der Zimmerleute« hießen wir früher deswegen, weil ein einzelner Mann in diesem Handwerk für fast alles zu schwach war – für die meisten Griffe mußten gleichzeitig mehrere anpacken. Was ich jetzt tue, ist genauso schwer, aber es ist keine Kunst mehr. Ich arbeite gern; ich halte es sogar ohne Arbeit nicht aus, werde zappelig, und unernst; aber einmal am Tag möchte ich doch verschwunden im Lehm, Gesicht im Lehm, Lehm im Lehm sein. Dann kannst du mich im transportierbaren Aluminiumabort hocken sehen, den Kopf zwischen den Knien, über die längste Zigarettenpause hinaus, selber etwas zum Abtransportieren. Einer muß der Springer sein, und ich bin es freiwillig. Eigentlich sind wir alle hier – *er zeigt auf die Baracke* – nur noch Springer. Nächste Woche werden wir ins Paulos »Zwanzig« überspringen. Keine Probleme zu lösen: wir können alles, was wir brauchen, und lernen nichts mehr. Oft habe ich eine Sehnsucht, noch etwas dazuzulernen. Wenn ich in den Tälern unsere fertigen Bauten sehe, merke ich, daß daran etwas fehlt: etwas, das früher vielleicht eine gewisse Krümmung im Dachstuhl war – nicht als äußere Verzierung, eher als eine feine Linie hier auf den Rippen. Ich schäme mich ganz und gar nicht dieser neuen Bauten, bin sogar ein bißchen stolz darauf, daß ich dabei gewesen bin, aber ich vermisse doch jedesmal eine Kleinigkeit – die die Krümmung wäre. Es fehlt die Rundung! Ja, es fehlt die Kunst. Wir waren seit je die Sklaven. Zwischendurch durften wir kurz »die

Arbeiter« sein. Jetzt sind wir wieder die Sklaven – alle hier, auch die Architekten, auch die Wissenschaftler, die den Baugrund prüfen, auch der Minister, der das Bauwerk demnächst einweihen wird. Keiner von uns hat eine menschenwürdige Tätigkeit. Zu Hause, wenn alle schon schlafen, sitze ich oft im Dunkeln, denke an die verstorbenen Eltern und möchte dann noch etwas anderes können! Ja. *Er zeigt den Ehering*. Ich sage dir: Wenn ich all die Jahre ohne Frau hätte sein müssen, würde es mich nicht mehr geben. Ich bin nicht sicher, ob es die große Liebe ist, aber wenn ich in ihrer Nähe bin, empfinde ich manchmal Ehrfurcht – ja, Ehrfurcht. Ich, der Prolet, der Pendler, der Springer, bete sie, die Huldreiche, mich Begütigende, Tröstende, an. *Er läßt den Ring funkeln*. Und das Kind ist meine einzige Freude. Du sollst wissen, wie einsam ich bin. Niemand, an den ich mich wenden kann – nicht einmal an mich selber. Und das ist die Verlassenheit! Geh noch nicht weg. Bleib hier über Nacht. Im Nebenraum ist jemand, den ich nicht höre und den ich nicht sehen kann. Er ist nicht ruhig, sondern lautlos. Er ist mit nichts beschäftigt, als mich zu belauern. Er träumt nicht, sondern ist leer. Und er ist schwach, kalt und böse. Lautlos, lauernd, leer, schwach, kalt, böse. Die Leere ist manchmal so böse hier. *Er zeigt rundum*. Laß mich nicht allein.

GREGOR

Meinst du wirklich mich?

HANS

Ich meine dich.

Sophie vor dem Vorhang, Gregor kommt dazu.

SOPHIE

Weißt du, daß ich früher in dich verliebt gewesen bin? Ich hatte dich nicht nur gern als meinen Bruder – wenn du erschieenst, wurde ich aufgeregt, als seist du der Einzige. Du warst der Mensch, nach dem ich mich sehnte: dem ich glauben konnte. Damals ahmte ich deine Schrift nach und zeichnete sogar deine Zeichnungen ab. Bei jeder Heimkehr trast du als Tyrann ins Haus, und die andern hatten Angst vor dir. Nur ich überhörte und übersah deine Herrscherlaunen, verstand sie, und du warst mir dankbar dafür. Der ersten Freunde, die ich hatte, schämte ich mich vor dir, ich erzählte dir von ihnen wie von unernsten Kindern. Warst du einst nicht, sooft die Eltern fern waren, als der für uns zuständige Hausherr aufgetreten? Auch später spürte ich, daß du mich auf immer so seelenruhig, ohne Leidenschaft, genügend und bis ans Ende mit kleinen lieben Dingen beschäftigt sehen wolltest, wie eben eine liebe kleine Schwester. So verheimlichte ich dir meine Wünsche und Ziele, hatte dabei das Gefühl, dich zu betrügen, und hörte zugleich auf, in dich verliebt zu sein: dein Bild zitiert in mir nicht mehr, dein Anblick macht die Augen nicht mehr warm. Ja, ich habe jetzt ein Ziel. Es ist ein Wahrtraum, und ein solcher gilt! Zeig mir den, der behauptet, weise geworden zu sein und verzichtet zu haben, und ich zeige dir den Meister der Ausreden. Jeder Traum, den einer für sich verwirklicht, hilft doch vielen anderen. So nimm die Schwester ernst und hilf ihr den eigenen Bereich zu schaffen. Auch ich habe ein Recht. Der winzigste Laden ist ein Zentrum, und würde ein freundliches Licht ausstrahlen – und warum eines Tages nicht auch für dich? Ich sage dir: es ist schön, als sein eigener Herr einen Raum zu betreten! Und hast du uns Geschwistern nicht immer wieder vorgeworfen: »In eurem Leben fehlt die Entscheidung!«?

GREGOR

Wie wirst du sein als Geschäftsfrau? Ich sehe dich schon in Maske und Kostüm. Ich höre das Klicklack deiner Schuhe, mit dem du jeden auch nur zufällig Eintretenden als Kunden

anvisierst. In deinen Augen wird ein falscher Glanz sein, in deiner Stimme eine falsche Melodie, in deinen Hüften eine falsche Eleganz, in deinen Beinen ein falscher Tanz – von Kopf bis Fuß die falsche Energie. Einmal bin ich an deinem Arbeitsplatz vorbeigegangen und habe dich in Strümpfen im Schaufenster hocken sehen, mit den Strecknadeln zwischen den Lippen. Da ist jemand meinesgleichen, habe ich gedacht. Kein künstlicher Schwung war an dir, deine Handgriffe waren langsam, machten Umwege, geschahen nebenbei, als tätest du deine Arbeit nicht für irgendeinen Chef, sondern für mich, den auf der Straße Vorbeigehenden. Du brachtest Freiluft in das Schaufenster. Zu Hause würdest du dann wirklich zu Hause sein; im Kino im Kino, im Gras im Gras; dein Sonntag würde der Sonntag sein. Mit den Zehen in den Strümpfen warst du Fleisch von meinem Fleisch und gehörtest zur Menschheit, zu der du, zur Vorführdame verschninkt, nicht mehr gehören wirst. Dein besonders aufrechter Gang wird nicht der Tanz der Freiheit sein, sondern das Produkt eines Schnellkurses. Vorn im Geschäft wird der Schmeichelklang herrschen, und hinten der Kasernenton. Vierterlei wirst du anbieten, und nichts mehr gern haben. Statt zu sehen wirst du nur noch abschätzen, und dabei wirst du Männer nicht mehr von Frauen unterscheiden können, Kinder nicht von Erwachsenen, das Gute nicht vom Teuren. Dafür wirst du eine Schreckschußpistole sofort von einer richtigen Pistole unterscheiden. Dein Zeichen, das wird der klirrende Schlüsselbund zwischen deinen kalten Geschäftsfingern sein, der von scharfkantigen Schlüsseln starren wird und selber eine Waffe sein wird. Auch im Wald oder am Meer wirst du statt dem Rauschen bloß das Kassenraseln hören. Deine Heimat wird das Handelsregister sein, und dein Name »Geschäftsinhaberin« wird schon bei Lebzeiten ein Grabsteinname sein. Nie mehr wirst du einen Schweißfleck unter der Achsel zeigen, erröten oder am Klosett einen Brief lesen. Mit dem Anagneln des Firmenschildes wird es mit dir aus sein, und fliegen wird an dir nur noch die künstliche Frisur. Was treibt dich, die böse Legion all der lebenden Toten zu verstärken und eine Unperson zu sein? Was liegt dir daran, als bloße Parfumwolke vorbeizugehen, kurz nach Fäulnis zu sinken und schon nichts mehr zu sein?

Du bist nicht nur ungerecht, sondern auch undankbar. Erinnertst du dich denn nicht mehr der Augenblicke, da du von einer Straße in ein Geschäft getreten bist als von der Kälte in die Wärme, vom Krach in die Stille, von der Nässe in die Trockenheit, aus deinem Eigendunkel in ein öffentliches Licht, aus der zitternden Privatsekunde in die Ruhe von Jahrhunderten, aus dem drohenden Nichts in einen sicheren Raum, aus dem Stummheitsdruck in die lindenden Formen von Kauf und Verkauf? Waren nicht die Kleideranprobierkabinen Orte, wo du dich umhegt fühlen konntest und ein frisches Bild von dir bekamst? Hast du die schöne Frau im Hinterrund vergessen, mit der hellen runden Stirn, die auf einem Hocker saß und wartete, aber nicht auf einen Kunden? Und es war doch der Kaufmann, der im Magazin sein Kind in die Luft warf und schrie: »Ich liebe dich.« Woher deine Gewißheit, ich könnte ein Mensch sein nur in der Abhängigkeit? Ja, schon immer hast du die Leidenden, die Schicksalsergebenen im Licht der Erklärung als die eigentliche Menschheit gesehen. Aber weißt du denn nicht mehr, wie ich manchmal abends nach der Arbeit weinend im Garten hin und her lief und nur noch unter die Erde wollte? Erinnerst du dich, wie du da schworst, mich aus der Hölle herauszuholen? Hast du meine furchtbar leisen Antworten auf das bis auf die Straße schallende Anherstgebrüll der Chefs und Vertreter der Chefs vergessen, meine angstrunden Augen vor der täglichen Kassabrechung, mein An-de-Wand-gedrückt-Sein vor dem Sohn des Chefs? Wisse jetzt: das Dasein von meinesgleichen ist immer noch menschenunwürdig – nicht weil es ein Dienst ist, sondern weil der Dienst nicht der richtige ist –, und dein verklärendes Lied auf uns hältst du zu Unrecht für eine Pflichterfüllung. Aber ich kenne dich: du bist kein Schwärmer. Du bist ein Durchschauer, nüchtern wie nur je einer. Schon als du ein Kind warst, hat nicht nur die Familie Angst vor deinem Blick gehabt, sondern das ganze Dorf. Viele haben sich bei den Eltern beschwert über die Weise, wie sie von dir im Vorbeigehen angeschaut worden sind. Du bist ganz und gar nicht blind für die andern. Du siehst sofort jedes Elend. Dein Problem ist, daß du ein fremdes Elend als dein eigenes empfindest. Und da du seiner nicht Herr wirst und andererseits darüber nicht tot

umfallen kannst, geschieht zu deiner eigenen Rettung die Verklärung, womit du dann auch uns andre für gerettet hältst. Du hast den lichterlosen Blick und zugleich die Kraft zur Verklärung. Ja, du hast nicht die Schwäche, zu verharmlösen, sondern die Kraft, zu erklären. Du bist, wie unser Sprichwort sagt, besetzt mit dem guten Willen zum Scheine. Aber das genügt nicht. Du bist auch ein Helfer. Immer wieder bist du doch jemandem begesprungen. So selbstverständlich war dein Eingreifen, daß du selber dabei ganz unsichtbar bleibst. Du hast zwar in der Regel momentanlang gezögert – aber warst du danach nicht der Freie? So zögere jetzt nicht. Ja, du kannst der Helfer sein, und das erst gibt dir ein Daseinsrecht. Denn immer wieder warst du andererseits der Erstarrte. Nur ein Handgriff wurde von dir verlangt, doch du bliebst unbewegt und wurdest schuldig. Und vor Schuld erstarrtest du bei der nächsten Gelegenheit wieder. Der Helfer, das bist du – nur das. Nur als Helfer bist du vollkommen-wirklich. Wenn du das jetzt versäumst, wirst du auch später unfähig zur Verklärung sein. Deine beste Arbeit wird keine Arbeit mehr sein, dein Leben wird Unlust sein, und du wirst der Drache sein. Ich sage dir: ich werde dich nicht in Ruhe lassen. Du wirst der Helfer sein, oder du wirst nichts mehr sein. Alles, was du tust, wird unwirklich sein, und ich werde deine dunkle Schwester sein. *Sie geht zur einen Seite ab.*

GREGOR

allein vor dem Vorhang

O Fluß im Nebel. O Herbstfarben am anderen Ufer, die mir einmal bedeuteten, keine Angst zu haben. O fernes Meer. O vereister Brunnen. O Felsen der Vorzeit. O Morgendämmerung mit den Regentropfen im Wegstaub, wo ich vorzeiten mit jemandem ging und dem Dasein am nächsten war. O Erde, die man einst das Reich des Lichtes genannt hat. O Sommer und Winter, Parks und Plätze, Giebelfelder und Holzbänke, Laubengänge und Bahnhöfe, Feuerrauch und Nachtflügezeuge, Stille und Dröhnen; – Fluß, dessen Antwort ich immer wieder wurde, Fluß, auf dessen Glänzen und Rauschen immer wieder die Antwort »Ich!« kam – ach, weite Welt! –, und überall dazwischen das Geklapper, das Geraschel, das Gewimmel, das Gekurve, das Geklirre, das Gerschele, das Gerempel, das Ge-

werze, das Gekritzel, das Geschwizze, das Geschiebe, das Gerede, das Gescharre der Geschäfte; das Gemauschel der Geschäfte, das Gebeuchel der Geschäfte, das Gemeuchel der Geschäfte, der böse Unfrieden der Geschäfte, der ewige Skandal der Geschäfte, das Verdammte der Geschäfte. Ich will zur Ge-
rechtigkeit gehen! *Er geht langsam zur anderen Seite ab. Einmal bleibt er dabei stehen und sagt:* Ich hatte einen Traum: Ich sah das von der Gefahr befreite Grundstück mit dem blauen Himmel darüber und dachte: Ich habe ein Stück Land gerettet. Ich habe ein Stück Himmel gerettet.

Das zweite Bild. Leerer Platz vor einer Dorffriedhofsmauer mit einem offenen Torbogen. Im Torbogen keine Grabsteinumrisse, nur leuchtendes Grün. Hinter der Mauer die Wipfel zweier schmaler dunkler Bäume, Fichten oder Zypressen. Zur einen Seite des Tors, außen an der Mauer, eine Steinbank mit einer deutlichen kleinen Mulde. Die Szenerie ist hell und bleibt so. Es ist das Licht eines »stillen Fests«, wie etwa Allerheiligen, nur ohne bestimmte Jahreszeit. Glockengehörn. (Die Glocke hat etwas von einer riesigen Gitarre, die über das ganze Land schwingt.) Eine alte Frau im einfachen dunklen Festkleid kommt durch den Torbogen näher, dreht sich im Gehen immer wieder um sich selbst und bleibt vorne stehen. Sie schaut und lauscht. Die Glocke ertönt.

DIE ALTE FRAU

Soll ich also wieder weg von hier, vom einzigen lieben Ort weit und breit? Gleich hinter der Kreuzung dort vorn beginnt die Grenze, hinter der es nichts mehr gibt. Nach der Brücke gehen drei Wege auseinander. Der erste führt bachaufwärts in die Schlucht, wo früher die Mühlen standen. Jetzt sind davon nur noch die dachlosen Mauern übrig, die Mühlensteine liegen weiter unten im Tal vor den Häusern, und aus den Löchern in der Mitte wachsen Blumen, die keine Blumen mehr sind. Am Eingang der Schlucht leuchten noch die hellroten Himbeeren, aber weiter drinnen, sowie es dann lichtlos und feucht wird, wächst nur noch fruchtloses Buschwerk, oder die Beeren werden nie reif, oder die weißlichen Würmer hängen daran. Das letzte Hochwasser hat ein paar Stege weggerissen, die kein Mensch wiederherstellen wird. Aber vielleicht wird dort eine Zuflucht vor dem nächsten Krieg sein: immerhin gibt es ein paar eßbare Pilze, das Wasser ist rein, im Bach liegen Feuersteine, in den Gebüschen stehen verborgene Laubhütten, hinter manchen Felsvorsprüngen wird es sonnig und still. – Der zweite Weg ging früher bachabwärts durch die Felder. Das Land ist immer noch bebaut, aber statt der einzelnen Äcker steht da nur noch ein großes Feld, bepflanzt mit Viehfutter, das nicht mehr »Mais« heißt, sondern nach den Türmen genannt ist, in denen

es vergoren wird. Es wächst so hoch, daß das Dorf dahinter nur im Winter sichtbar wird. Immerhin riecht dieses Silozug manchmal süß wie der alte Mais, und die weichen Blätter sind zurückgebogen und knicken sich und fallen hintüber, hingegen wie die Sprecherin hier – *sie zeigt auf sich* – ach leider viel zu selten damals in ihrer Jugend, und hinter den Blättern verborgen leuchten die Kolben durch die Hüllen und Binden, mit den goldblitzenden Haarkringeln: Lazarus, steh auf – Lazarus, zeig dich – Lazarus, komm zu mir. – Der dritte Weg ist die Straße ins Dorf, und wo einmal die verschüttete Milch auseinander-rann, schillern im Teer die Ölflecken, und von allen Geräuschen ist dort das Geräusch einer Fahrradklingel noch das anheimelndste. Ich bin es, die ihr in der Nacht da gehen seht, am Wegrand, der kein Wegrand ist. Und wo ist das Dorf? Wo die Mitte war, ist jetzt ein Schild aufgestellt: »Dorfmitte«. Auch die ehemaligen Feldwege sind inzwischen alle beschludert und heißen nach den reichen Zugzogenen, die dort ihre Landhäuser haben und die großen Steuern bezahlen. Von der Gemeinde gibt es nur noch das Amt, und das Gebäude hat die gleichen Geschäftsfenster wie nebenan die Sparkasse. Dafür wird jährlich teilgenommen am Wettbewerb um das Schönste Dorf, und die Zuständigen betrachten mit bösem Blick beim Blumen gießen, Heckenstutzen und Fahnenstangenputzen meinen vorstehenden Untertrock. Nur nach Mitternacht rauscht manchmal das Wasser, auch wenn es bloß der Kanal ist, die Äpfel fallen ins Gras, ein Bläterschwarm verdunkelt ein Scheinwerferweiß, die Sterne erstrahlen am Himmel, und ich sehe dort oben den anderen Weg. Das Geklirr vor dem Fenster ist dann kein Fremder, sondern mein Nachritter, das in den bereitgestellten Ekstaser tapst. Aber so ein Hausfreund genügt natürlich nicht: ich habe trotzdem Angst, allein, wie ich bin, und tot, wie rundum alles ist. Im Dorf die Mopeds, zu Hause die Fliegen. Ich spüre dann ein Reißen in den Gliedern, das in den Kopf hinaufsteigen und mich verrückt machen wird. Man hat gemeint, ich hätte keinen Grund, mich zu beklagen, mein Zimmer sei geheizt, und ich hätte ausreichend zu essen. Darauf antworte ich: Ich beklage mich nicht, ich klagte. Sooft ich von hier an die Kreuzung mit den drei Wegen komme, möchte ich mich in das Grasdreieck dort legen, als wäre dieses außerhalb des Tors hier mein

einzigster Schutzzort. Er ist alles, was von dem Dorf geblieben ist. In meiner letzten Stunde möchte ich dort hingeführt werden und in dem tiefen Gras verschwinden, wie der blinde König in der Sage. Vielleicht hat es das Dorf gar nie gegeben. Als ich ein Kind war, ließ man mich in der Schule einen ganzen Vormittag lang auf einem Holzschet knien. Damals ist mein Herz zerfallen. Später hat mir jemand einen Heiratsantrag gemacht. Ich bin dabei entsetzt erschrocken, weil ich mir vorstellte, ich würde ein Kind gebären und müßte daran sterben »Wollen wir nicht heiraten?« – »Ja!«, habe ich nur gemurmelt, und danach wurde nie mehr davon geredet. Wie fremd ist hier alles geworden, ich weiß nicht, ob seit dem letzten Erdbeben, oder dem letzten Krieg, oder dem Knien damals auf dem Holzschet. Wie wertlos ist das Dorf. Wie weißgold renoviert ist die Kirche. Wie möchte ich Tag für Tag die Worte meines Gottes hören, statt immer nur die gelben Plastikbälle springen zu sehen. *Wie in den Boden sprechend*: Auf welchen Lieben noch richte ich meinen Blick und freue mich? *Sie richtet sich auf*. Ich möchte dieses Dorf verfluchen und seine Bewohner, die nur noch auf das Läuten der elektrischen Kegelbahn hören, ich möchte ihre Mäuler verfluchen, die wie Sparbüchenschlitze sind, in die nur hineingesteckt wird, wo aber nichts mehr herauskommt. Ich möchte ihre falschen Trachten verfluchen, mit den gipsweißen Strümpfen, den ledernen Sturmtiemern vor der Brust und den Hirschhornknöpfen, groß und löchrig wie Totenschädel. Ich möchte auch die Nachkommen verfluchen, die schon auf ihren Kinderbeinen dastehen wie Metzger und dreinglotzen mit den Augen von Gemeitzgeren. *In den Raum*: Euch Kadavern fehlt nur noch das deutliche Kriepieren! Nicht Menschen seid ihr, sondern deren Gegenteil: die Seinsvergessenen! Vielleicht gibt es keine Hölle, aber es gibt den Fluch!

Gregor und Nova kommen vorn auf die Bühne. Die alte Frau geht zur Seite.

GREGOR

Hier ist es gewesen. Hier ist es. Das ist ein eigener Ort, der nicht mehr zum Dorf gehört. Die Strecke zwischen beiden bin ich oft nicht nur gegangen, sondern gerannt: heimwärts am

Ostermorgen mit dem brennenden geweihten Baumschwamm, bestimmt für das Herdfeuer zu Hause, der mir dann knapp vor dem Ziel verkohlt vom Tragedraht fiel, worauf ich ein letztes rauchendes Stück im bloßen Handteller über die Schwelle trug; herwärts in einem anderen Morgengrauen, mit dem Auftrag, für einen verstorbenen Angehörigen die Glocke läuten zu lassen. Ich habe eine Zuneigung zu diesem Fleck, der nicht das Dorf ist, wie zu keiner noch so verlockenden Fremde. Ich bin geradezu stolz, in der Nachbarschaft geboren zu sein, und es bedeutet mir etwas, in den heisigen Mattkeln zu stehen. Als ich vorhin von weitem die Mauern und die Baumspitzen wie- dersah, wollte ich schon angekommen sein. Ich flog. Alles flog. Ich sah den Ort als Reich der von allem Heimlichen, allem Lokalen, allem Stimmungshaften, allem Typischen, allem Panischen gereinigten Farben und Formen. Das Grün hier erlebte ich als das Herzland allen Grüns und den ganzen Bereich als eine Art fortdauernden Albetums, wo jeder verschieden ist und doch alle eine Stimme haben, und der Name des Ortes war: Das HIERGELÄNDE. Als dann die große Glocke dröhnte, empfand ich, wie sie zugleich gehört wurde von einzeln auf den Feldern, in den Gräben, auf den Streihängen, auf den Dachfirsten, in den Kammern, auf den Traktoren, und verstand den Sinn des Geläutes; und nicht »Ich« war da, sondern »Ich und das Dröhnen«. Verrate dieses Dröhnen nie, dachte ich. Auch um Orte spielen sich Dramen ab: vielleicht sind das die letzten Dramen, die Dramen der Dramen. Ja, dieser stumme Friedhof hier ist mein Ausgangspunkt – meine Kultur. *Er tritt an die Steinbank heran und zeigt auf die Mulde.* Schon immer hat mich besonders diese Mulde beschäftigt. Es gibt sie seit Jahrhunderten, niemand weiß, wozu sie bestimmt ist, und doch steht sie mir für den ganzen Ort. So lang bin ich schon von hier weg, und immer noch unterläuft es mir, daß ich den Ort als meine Adresse angebe, und wenn ich ihn auf einer Landkarte sehe, erwarte ich unwillkürlich, ihn dort eingezeichnet zu finden in der Form dieser kleinen Mulde hier. *Nova geht durch den Torbogen ins Friedhofsinnere und verschwindet dort. Die alte Frau nähert sich Gregor, geht in langsamen Kreisen um ihn herum und betrachtet ihn von allen Seiten.*

DIE ALTE FRAU

Er ist es. Ich brauche gar keine Narben zu suchen. Er ist älter geworden, und immer noch der, der er war. Kaum daß es zu regnen anfängt, kommt er mit dem Stuhl aus dem Haus, setzt sich unter den Dachvorsprung und schaut mit verschränkten Armen dem Regen zu. Bei Sturm rennt er in den Wald und hockt sich in die Wurzelmulden einer Fichte als Hörer des Wipfelsausens. Er ist der Arbeitsscheue und der Arbeitswütige. Er ist der Wehleidige und der Schmerzverbeißer. Er ist der stumme Mitfühlende und der scheppernde Auslacher. Er ist die Freude und der Kummer seiner Eltern. Er ist der, der das Fragen versäumt, und der, der das Fragen nachholt. Er ist unser Anrainer und unser Mann in Übersee. *Zu Gregor:* Sei gegrüßt, Säugling mit dem arglosen Blick. Kind mit den hängenden Rotzglocken, Knabe mit dem dicken Hintern und dem Wacholderpeitschenstiel, Heranwachsender mit dem blauen Fahrrad, Stadtmensch mit den Sonnenbrillen und den weißen Hosen, großer Herr mit den losen Geldscheinen in der Tasche, Trauergast mit den geknickten Knien, Fremdling mit dem silberhellen Haselstock, Mann mit den leisen Schuhen. Wann wirst du endlich für immer hier bleiben und dich ein bißchen um uns kümmern? Wann endlich trittst du auf gegen das tönende Unrecht der sogenannten Volksvertreter, der Regionalprogramme, der Fragebögen, der falschen Fürsorge, der Elektrozaune, des bösen Netzes aus Geflimmer und Gerede, über uns geworfen zum Abtöten, zum Seelenlichausblasen, zum Ersticken? *Sozusagen in den Raum:* Rachel! *Wieder zu Gregor:* Du gehörst zu uns. Bleib hier und räche uns. Verjag die Gamsbarte aus unseren Bergen. Entlarv den Trachenschmuck als Unzeispuk. Knöpf unsern Mördern die krachledernen Hosenschlitze vor die zählbedrigen Kriegsfrazen. Mach jedes ihrer Worte deutlich als Gebell und zeig im Innern ihres Mundes den Stacheldraht. Bügle ihnen, die unsere höhnischen Zuschauer sind, das Totenhemd und spiel ihnen in ihrer letzten Stunde ihr jetziges Lachen vor.

Beide lächeln.

GREGOR

Seit jeher habt ihr hier einen gehabt, von dem ihr etwas erwart-

tet. Schon von den Großeltern kenne ich die Geschichte von dem, der einst von hier weg übers Meer gegangen sein soll und eines Tages zurückkommen würde, und dann würde vielleicht alles gut sein. Ein paar von diesen Sagenhaften sind ja auch tatsächlich heimgekehrt und sogar als die Wissenden aufgetreten. Wer von denen aber ist der Sagenhafte geblieben? Kennst du nicht die Geschichte von dem, der sein Daheim auf dem Wege verloren hat, und von dem das Sprichwort sagt: »So sterben alle wahrhaft großen Könige des Lebens«? Sagt euch doch endlich frei von der Erwartung, es würde jemand kommen und irgendeine Schuld sühnen, oder irgendein Verhängnis von euch nehmen, oder euch Wunderdinge von einem anderen Ort erzählen. Weht nicht auch hier der Wind der Welt? Glänzt nicht das kleinste Rinsal manchmal als das Wasser der Ferne? Hast du im Mondlicht nicht immer wieder den Felsen der anderen Gegenwart schimmern sehen? Wenn das Gerinne des tagelangen Landregens aufhört, war es nicht immer wieder nur ein kurzer Guß in der schweigenden Ewigkeit? Das dauernd lebendige Feuer brennt auch hier, das Brot ist das Brot, und der Most im Keller ist ein Wein. Auf der Vorkriegs-Kaffeebüchse prangt die exotische Tänzerin, hinter der leuchtend welkenden Lärche der Eklat von Granatapfeln, und in der Nacht die Verstärkung der Baumzweige durch den goldenen Zweig des Orion. Auch du warst schon in Übersee. Du warst sogar auf dem Mond. Du warst auf allen Monden. Aber auch jenseits der Meere und Kontinente sind die Verlassenen, auch dort maß sich das Kauterwelsch der falschen Schriftgelehrten die Herrschaft an. Und du hier, liebe Alte, beschenkt mit dem Kalender aus dem Supermarkt, bedient in der Kirche mit den Schlagzeilen einer dumm-dumm-bösen Bildpost, beschallt bis in deine Besenammer hinein von den auf der Hauptstraße hin und her rollenden Lautsprecherwagen, auch du hier sprichst die Sprache des Abenteuers.

DIE ALTE FRAU

Ich erkenne dich wieder: immer noch, wie schon damals in den Kriegen der Kinder, behauptest du die Versöhnbarkeit und willst die Versöhnung. Aber auch du wirst jetzt dem Konflikt nicht entgehen. Es läuft im Dorf das Gerücht um, ihr woltet das Anwesen der Eltern mit einer Bankschuld belasten. Ein Be-

auftragter der Bank wurde öfter mit deiner Schwester gesehen. Beide hätten eigentlich schnell miteinander gesprochen, und das Hauptwort in ihrem Gespräch war »Hypothek«. Dein Bruder sei stumm dabei gewesen, und auch auf ihn hätten sie schnell und viel eingeredet. Zu anderen sage er dann nur, er sei ein Arbeiter und verstehe nichts von dem Handel. Aber eins wiederhole er jedesmal: »Schließlich ist sie doch meine Schwester.« Und wenn man ihm vorhält, das könne nicht gutgehen, aus eurer Schwester könne keine Geschäftsfrau werden, er werde dann mitsamt seiner Familie woandershin müssen, meint er nur: »Ich bin ohnedies verloren.« Er sagt auch: »Wenn es das Haus nicht mehr gibt, dann gibt es das ganze Land hier nicht mehr. Und wenn es kein Land mehr gibt, dann soll es mich auch nicht mehr geben.« Er hat sogar gesagt: »Und ich will auch, daß es nichts mehr gibt. Ich freue mich auf den Krieg. Ich freue mich auf meinen Tod. Endlich Schluß mit dem Pendeln – es kommt das andere Pendeln. Endlich weg mit der kleinen Fremde und her mit der Großen. Weg von den tristen Sonntagspaziergängen – auf zum Gewaltmarsch. Hinaus aus dem Garten – hinein in die Tundra. Schlagt euch die Kinderstimmen aus dem Kopf – es kommt wieder die Zeit des Gebülls. – Und schließlich ist sie doch meine Schwester. Und schließlich ist sie doch meine Schwester!«

Nova kommt durch den Torbogen zurück und gesellt sich zu den zwei andern.

NOVA

Obwohl da drinnen niemand ist, steht das Gekviert da wie für ein Ereignis; als sollte hier etwas geschehen, bald, heute noch, in dieser Stunde. Die Löcher in den Mauern sind bereit als Schieß-Scharen wie vor Jahrhunderten, und auf dem Kriegerdenkmal glimmt die vergoldete Schrift. Aus dem finsternen Innern der Buchsbaumsträucher flattert es von Morten und andern Nachtgeier. Im achteckigen Beinhaus liegen leere Bierflaschen. Über das Altarstückruch ist durchsichtiges Plastik gebreitet, und darauf krabbelt eine sterbende Hornisse. Auf vielen Steinen steht eine fremde Sprache. Und doch ist nichts unheimlich. Der Himmel über dem Viereck wirkt als

das Gewölbe eines großen Zimmers. Als ich unten in der Diagonale ging, flog in der Diagonale oben ein Flugzeug. Die Glocke schwang leicht im Turm und erschien zuerst als ein Mensch auf einer Schaukel. Durch das hintere Tor geht es weiter in einen Obstgarten. Es kommt mir vor, als sei das nicht bloß ein Ort, sondern ein Schauplatz, und als sei das Dunkle an den Mauern nicht der Ruß einer Vergangenheit, sondern die Farbe des Kommanden, eines Gewitters, eines die Sonne schwärzenden Pfeilschwarms. Es ist die Leere vor dem Fest. Und zugleich die Geschütztheit einer Wagenburg.

Sie nimmt Gregor am Arm und geht mit ihm ins Friedhofsinnere.

GREGOR

bevor er im Torbogen verschwindet, zur alten Frau:

Du wirst niemandem verraten, daß ich hier bin.

DIE ALTE FRAU

allein

Es weiß davon doch schon das ganze Dorf. Es wissen davon sogar die Nachbardörfer. Vielleicht wird niemand dich ausdrücklich erkennen und niemand dich grüßen – aber von deiner Ankunft weiß längst das ganze Tal. Hat nicht im Lokalzug der Schaffner ohne eine Miene deine Karte gelocht und ins nächste Abteil hineingebrüllt, daß du auf dem Weg seist? Hast du es nicht selber gehört? Und wie er deinen Namen lautstehend von Abteil zu Abteil weitergab, das war wahrhaftig kein Akt der Rücksicht oder gar Zuneigung. Und hat nicht im postgelben Anschlußomnibus der Chauffeur jedem Neuzustiegenden nach hinten auf dich gedeutet? Und seine Geste mit dem Daumen über die Schulter sprach doch wahrhaftig nicht von einem Stolz auf dich oder gar von Freude oder Ehrerbietung. In diesem Augenblick lauter der Hauptsatz rundum im Dorf: »Derjenige ist da.« Du bist in einem falschen Land, mein Lieber. Du bist in einem Land, das so klein ist wie böseartig; voll von Gefangenen, die in ihren Zellen vergessen werden, und noch voller von den vergesslichen Kerkermeistern, die nach jeder Schandtat dicker im Amt sind, mit Stimmen, die tönen, als hätte man ihnen Todeslauverstärker in die Kehlen eingesetzt, mit den Arm- und Beinbewegungen von vergifteten Entertainern.

ken, mit Augen, aus denen mit jedem Blick die Stechwespen ausschlüpfen. Selbst ihre Spuren im Schnee sind wie die Abdrücke von folterbewährten Bügeleisen. Auch deine Abwesenheit hat dich bei ihnen nicht ins Recht gesetzt. Im Inland verliert man das Erbarmen! Kehr heim in die Fremde. Nur dort bist du hier; nur da ist die Freude erdnah. Such dir ein größeres Land. Zu einem Menschen gehört ein großes Land und die Verlassenheit. Und wo sind hier die Verlassenen? Sei gewiß: Niemand liebt dich. Und ungestört bleiben wirst du da drinnen auch nicht. Schon ist man unterwegs zu dir. – Der Sprecherin kommt das wie gerufen: so kann sie noch hier bleiben und muß noch nicht zurück ins Tankstellenblau und Fensterschwarz. *Sie setzt sich auf die Steinbank in der Mauernische und beschirmt mit der Hand sozusagen die Augen.* Ich sehe etwas, was du nicht siehst. Schon nähern sie sich im Laufschrift. Früher wären sie in eine Staubwolke gehüllt gewesen, und von den Pferdehufen hätte die Erde gebebt, weißer Schaum wäre aufs Feld gefallen. Das Schnauben der Rosse wäre noch verstärkt worden durch ein gewölbtres Blech vor den Nüstern, und ihr Kampfesang hätte bedeutet: Endlich wird es ernst – endlich bilden diese Hügel die Schluchten, die Felsköpfe und die Lichnungen wieder jene Landschaftsordnung, für die sie bestimmt sind: das Gelände für den Krieg. Aus ist es mit dem »Als-ob«-Spiel: den Frieden hat es nie gegeben. Ja, ihre Hände sind bereit zu jedem Fenstersturz. Sie haben Masken statt Gesichter, ihre Augen sind nur noch dunkelnde Pupillen, undurchdringlich und geweiht vor Traurigkeit wie einst die der Könige bei ihrem Aufbruch in das Totenreich, und der Bruder geht voran und schwenkt die schwarze Fahne. Ab jetzt ist hier die Front.

Hans kommt seitlich herein, mit seinem Sohn an der Hand. Anton, Ignaz und Albin bilden sein Gefolge. Sie bewegen sich alle eher langsam und ruhig. Sie haben ihre dunklen Festtagsanzüge an, mit Hüten, die sie im Näherkommen abnehmen. Das Kind von Hans trägt in der einen Hand einen übergroßen Haselstock, in der andern eine kleine Blechsparbüchse, in der es einmal die Münzen aufzupfen läßt. Im Näherkommen dreht es sich, anders als die Erwachsenen, immer wieder um sich selbst. Alle bleiben vor dem Torbogen stehen.

Gefahr! Hört das nicht als Warnung, sondern als meinen Wunsch. Zu sehr gewöhnt bin ich schon an die Gefahr. Ich brauche sie, bin danach süchtig. Wenn ich am Tag nicht wenigstens auf einem Dachfirst balancieren kann, werde ich nervös. Ihr habt es ja am Bau gesehen: Wo es gefährlich wird, da gehe ich voraus. Am Rand der höchsten Brücke, beim Montieren des Geländers, da singe ich mit meiner schönsten Stimme, und wer mit euch, ihr Feiglinge, im Hängekorb am Kranarm sitzt, bei jedem Schwanken nur in eure starrgewordenen Hasenaugen lacht und noch fürs Extraritteln hin zum Kippunkt sorgt, das bin hier ich. Nur das bin ich. Ich bin nichts mehr ohne die Gefahr. Ein Tag in Haus und Dorf, mit Frau und Kind, und ich tigere in einem Käfig auf und ab. Der Garten mit den Bäumen genügt mir nicht, und das Rasen im Auto ist nicht die Gefahr, die ich meine. Ich hier vom Morgen bis zum Abend in der sicheren Ebene – und auf die Straße tritt der Mann mit dem Messer, bereit zum Amoklauf. Statt dessen gehe ich ins Gasthaus und bin um Mitternacht der Mann mit dem Kopf auf dem Tisch. Wenigstens gibts den Felsen hier mit seinem Kanzelvorsprung, das Dorf zehnmal zu tief darunter, um darauf zu spucken: da war ich heute schon, und nicht allein – es mußte jemand mit, und das war der hier – *er zeigt auf seinen Sohn* –, und er schrie. Und wie er schrie. Aber auch das ist eine andere Gefahr, als ich sie meine. Sie wirkt nicht nach, und jetzt bin ich so unruhig. Nicht nur unruhig bin ich, sondern elend. Gefahr, wo bist du? Lebensverstärker Abgrund, wo bist du? Unselig ist alles, von hier zum Horizont, und hier – *er zeigt* – ist der Schmerz, seit je. Ich werde mich an meine Toten wenden. *Er zeigt*. Sind sie nicht immer wieder das grüne Feld auf meiner Brust gewesen? Sie rede ich an im Dunklen, und sie erscheinen, im Auge der Katze, im Streifen des Zweigs im Nachtwind an der Fensterscheibe, sogar im Gebirg des Kühlschranks. Ausgestreckt liegen die Skelette da in der Erde und sind ansprechbar. Ich werde mich zu ihnen hocken, und das wird gut tun. Nein, sie wollen nichts von mir und sind nicht böse. Ich denke mich von allem frei – und sie sind da, nicht als die Toten, sondern meine Heiligen und meine Nothelfer. Ich zeige der falschen Fülle der Aktualität mein Profil, und sie bilden im lee-

ren Raum das Ergänzungsprofil. *Er zeigt es*. Ich lasse sie um mich sein, und mein böses Blut fließt anders. Meine Toten sind keine nächtlichen Gespenster – sie gehören zum Hellsten am Tag, und nicht im Schlaf rühre ich an sie, sondern im Wachen. Sie sind mit mir! Ja, manchmal fühle ich mich von ihnen gesehen, in Freundlichkeit. *Er wendet sich an den leeren Torbogen*. Liebe Tote, lächelt mir wieder entgegen. Zwickert mir zu. Zeigt euch in eurem Licht und steckt mich an mit eurem Übermut, daß ich, von euch emporgelüpft, endlich wieder die paar Stufen auf einmal nehme. Empfangt mich, wenn ich in das verlassene Haus trete, wieder mit dem Zettel vom warmen Essen im Backrohr. Seid mein herzhafte frischer Atem, mit dem ich endlich die richtige Tat weiß. Beschert mir noch einmal jenen löchrigen Apfel im Baum, wo durch das leere Kerngehäuse von neuem das Weltraumbau erscheint. Ja, meine Toten, vertieft mir das Himmelsblau! Tanzt mir wieder näher in eurem Gegenlicht, mit dem Hüftknick, dem Handgelenkschlenkern und den Ruhestellungen, wie sie noch in keinem einzigen Totentanz vorkamen, mit dem zarten Schulterrund, mit dem Wangenweiß, mit den Augen-Blicken, auf jenen Feld-Wegen, in jenen Sonnen-Farben, wie sie noch niemals auf einem Totenbild waren, heute, ja, heute noch, damit mir wieder wie damals das Herz stillsteht, was da nicht Nicht-Leben hieß, sondern erst das Maß fürs Lebendig-Sein gab. Seid mein Maß, wie der fließende Fluß, die scheinende Sonne, der beginnende Regen im trockenen Laub. Meine Toten, ich grüße euch! *Er geht mit den drei andern durch den Torbogen. Das Kind steht ein wenig da und setzt sich dann zu der alten Frau auf die Steinbank, auf die andere Seite der Mulde. Es lehnt den Stock an die Mauer und rasselt einmal mit der Gelbbüchse.*

DIE ALTE FRAU

Glaubst du an Wunder? *Das Kind schüttelt den Kopf und raselt.* Als ich noch jung war, arbeitete ich eine Zeitlang im anderen Tal. Sehr allein bin ich da gewesen; als hätte ich nur noch ein Auge, so groß, und könnte es nicht schließen. Im Hof stand ein Kessel voll mit Kürbissen. Als ich zum Leeren geschickt wurde, lag dann unten am Grund des Kessels, im schwarzen Teer, ein Schock von Eiern, auf einem Büschel von blauen Heublumen. Und die Eier waren von den Kürbissen flachege-

drückt, aber sie waren ganz geblieben. Da hörte ich eine Stimme – sie erinnert sich – nein, solch eine liebe Stimme, nie im Leben habe ich wieder so eine liebe Stimme gehört –, und die Stimme sagte zu mir: »Sieh das Wunder – und vergiß es! Du sollst das Wunder sehen und es auf der Stelle wieder vergessen.« *Das Kind nickt und rasselt.* Nur mein Vater selig – sie zeigt hinter sich – hat mir später, als ich wieder daheim war, doch etwas angemerkt, aber ich wollte ihm nichts verraten. Da hat er gefragt: »Muß ich dir also deine Geschichte herauskitzeln wie einer Henne hinten das Ei?« – und so habe ich ihm dann alles erzählt. Sie erinnert sich. »Wie einer Henne das Ei, hinten aus dem Arschloch.« Sie zeigt und lacht. *Das Kind lacht auch, zeigt und rasselt.* Sie lachen lange, beziehungsweise rasseln. Die alte Frau erinnert sich weiter und findet den ursprünglichen Satz ihres Vaters. »Bom ščegetal zgođbo iz tebe kot jajce iz kokoši.« – Glej čudež in pozabi! Sieh das Wunder und vergiß. Sie lacht. *Das Kind rasselt.* Die alte Frau erinnert sich weiter. »Slavček med trnjem / se je zganil / in zapel, / bel cvet dvije rože / je zakraval ...«: Die Nachtigall zwischen dem Dornestrüpp hat sich geregt und zu singen angefangen; die weiße Blüte der wilden Rose hat zu bluten angefangen ... *Das Kind rasselt.* Die alte Frau schaut auf. Ich sehe unsern letzten Festgast kommen. Gesichtlos stümt er heran, ohne Auge für den Ort, dem er sich nähert. Sie steht auf. *Das Kind tut ihr nach.* Eine weiße, abgewendete Wange ist sie. Früher hätte ich gerufen: »Die Wilde Jagd kommt!«, und gedacht: »Rettet mich!« während ich jetzt denke: »Wen kann ich retten?« Trauer. Schmerz. Unmögliches Wunder. Sie geht durch den Torbogen. *Das Kind folgt ihr.* Sophie tritt fast zugleich von der Seite auf, gemessen und eher leise. Auch sie ist festlich gekleidet. Sie bleibt vor dem Eingang stehen.

SOPHIE

War ich mir denn nicht einmal zugetan? Wenn Furcht und Zittern kamen, ging ich da nicht vor den Spiegel und beruhigte mich, als meine Freundin? Allein im Bett, allein im Zimmer, allein im Kalten, krümmte ich mich doch immer wieder in die warme Höhle, die Ich war? Kam nicht wenigstens einmal am Tag der große Moment, da mich, so sanft wie ungeneuerlich, der gute Dämon überflog, der Ich war? Und ich stand dann im

Licht – gut, weil ich mir selber gut war. Warum liebe ich mich nicht mehr? Gehört das »Ich!« nur zum Kind, und ist meine Kindheit also vorbei? Seit wann zähle ich bei andern, wie oft sie »ich« sagen, als sei solch ein Wort der Beweis gegen sie? – Ich will nicht die Böse sein. Aber ich will auch nicht mehr zurück. Ich will die Entscheidung. Statt als eure Handlangerin meine Tage zu fristen, werde ich eingreifen und mit Leidenschaft die Macherin sein und mich auch mit Stolz so nennen lassen. Geht mir mit eurer Heimat und euren künstlich beleuchteten Heiligtümern. Wenn ich nach Hause kam, dachte ich da nicht oft: »Und was soll ich da jetzt?« War mir nicht immer wieder jedes nächtliche Warten im Regen an einer Bushaltestelle lieber als die Geräusche, Geräusche und Stimmen im warmen, trockenen, hellerleuchteten Haus? Habe ich mich nicht, mit den Angehörigen an einem Tisch, oft von da weg zur unangenehmsten Arbeit, allein in den hintersten zugigsten Winkel des Magazins gesehnt? Welch ein Getue um ein Haus. Ich schaue zum Himmel, denke »Wolkenheimat!«, und das genügt mir. Ich sehe das gerillte Baumblatt als den neunarmigen Leuchter, und das genügt mir als Ort. Und wer sagt, daß eine Bank etwas Schlimmes sein muß? Kann es in einem Schalterraum nicht heimlicher zugehen als in all den wanduhrtickenden Wohnzimmern und plumaengeplusterten Schlafzimmern, wo man statt in Atemluft in erstickende Sterberäume tritt? Ich weiß: der Fremde in der Bank ist oft immerhin jemand – und zu Hause ist meist niemand. Und Liebe erwarte ich seit je nicht von meinen Angehörigen, sondern von den Unbekannten. Sie geht schnell durch den Torbogen.

Einen Augenblick bleibt der Schauplatz leer. Dann kommen die drei Arbeiter wieder heraus, gefolgt von der alten Frau mit dem Kind. Frau und Kind setzen sich wieder auf die Steinbank. Anton, Ignaz und Albin gehen still ab und kommen sofort zurück, mit einer hölzernen Leiter. Diese wird von außen an die Mauer gestellt. Einer von den dreien steigt hinauf und blickt in den Friedhof. Zu hören ist von dortber nichts. Der auf der Leiter wendet sich zu den andern um und hält sich den Hut vor das Gesicht. Er klettert herunter, und es klettert der nächste auf die Leiter. Er schaut in den Friedhof, wendet sich zu den andern

und hält sich die Nase zu. Er klettert herunter, und der dritte will auf die Leiter, aber die beiden andern binden ihn daran und halten ihn fest. Das Kind rückt näher zu der alten Frau. Die drei andern stehen am Fuß der Leiter. Alle, auch das Kind, setzen ihre eigenen Masken auf. Die drei Geschwister, ohne Nova, kommen durch den Torbogen langsam näher und halten im Vordergrund; auch sie haben die eigenen Masken auf. Sie stehen annähernd in einem Dreieck; Sophie und Gregor etwa auf gleicher Höhe, einander gegenüber; Hans in der Mitte und weiter im Hintergrund, noch fast im Torbogen.

SOPHIE

zu Gregor:

Weißt du noch, Bruder, wie du mir einmal sagtest, ich solle die Hand aufhalten, und wie du mir dann hineinspucktest? Entsinnst du dich, wie du, wenn du später zurück aus der Stadt kamst, gemeinsam mit uns durch das Dorf gingst, so gemeinsam, als hättest du nie im Leben etwas mit uns gemeinsam gehabt? Das war die Zeit, wo ich mich noch bei dir einhängen wollte. Aber du hast den Arm an dich gepreßt und bist in großem Abstand neben uns hergegangen. Du hast dich deiner Angehörigen geschämt und uns verleugnet. Was war eigentlich das Besondere an dir? Über warst du unsereinen doch immer nur dadurch, daß du der warst, der reden konnte. »Ja, reden, das kann er«, das haben schon die Eltern – *sie zeigt* – von dir gesagt, und erst heute weiß ich, daß sie das nicht bloß freundlich meinten. Du hast behauptet, dich für uns verantwortlich zu fühlen – aber was hast du je für uns getan? Haus und Grund gehören dir nicht, deine Arbeit dient doch allein dir, und alles, was du dir damit bis jetzt rechtens ersessen hast, ist ein Tisch und ein Stuhl. Ja, hast du nicht selber erzählt, daß du immer wieder denkst, nicht einmal den Stuhl zu verdienen, auf dem du sitzt, nicht den Blick aus dem Fenster im Zug, nicht die Zudecke im Bett, nicht den Bissen Brot, weil du zu allem nichts dazugetan hast? Daß manchmal alles, was du glaubst, in Stein zu hauen, zugleich vom Boden aufschwirrt und verweht? Daß deine sogenannte Arbeit nur Machwerk sein kann – und Vermessenheit: denn die Heiligen Schriften seien schon geschrieben, die Heiligen Bilder schon gemalt? So höre jetzt von einer

andern Stimme als der bloßen inneren: Ein Jahr deines Schuttes gilt hierorts weniger als das Verstöpseln einer Flasche, weniger als eine Umdrehung der Kaffeemühle, und weniger als ein Tippen mit dem Kugelschreiber auf die Kassentaste. Du wirst mißbilligt. Ich mißbillige dich.

HANS

tritt vor.

Endlich Krieg, das Fest der Feste? Soll kein Bunker uns mehr retten: es ist ein Triumph, verloren zu gehen. Hörst die Laute des krepierenden Hundes. Sein richtiger Name ist »Langes Elend«, und sein Tauf-Name soll vergessen werden. Endlich das Wort: es heißt »Krieg«, es war das Wort am Anfang, und es soll das Schlußwort sein. Welch eine Begeisterung, endlich für immer unversöhnlich zu sein. Soll alles zugrundegehen. Dieses Kind – *er zeigt* – mein Fleisch und Blut? Das war einmal. Soll es doch ein Teil all der feindlichen Haufen sein. *Er zeigt.* Der blaue Berg im Herbst? Das war einmal. Nie wieder soll ein Omnibus anhalten mit einem altvertrauten Gesicht darin. Wir drei hier Kopf an Kopf gedrängt und lachend im Blitz einer Fotozelle? Das war einmal. Nie wieder der Stern Aldebaran hervorblakend hinterm Mond, so wie hinter unsern hohlen Händen die Feuerzeuge geblakt haben auf den zügigen Baustellen: Sollen unsere Gesichtsabdrücke im Lehm sein, sollen sie nirgends mehr sein. Soll auch im Lehm nichts mehr sein, soll weit und breit kein Auge mehr sein. Soll das Gras, ohne unsern Farbenblick, stehen und zu nichts verwehen. Soll der Fluß ohne unsre Augenfeuchtigkeit mäandern und versickern. Ohne unsern Antworthimmer steht der Felsen, und es schimmert gar nichts mehr. Tor des letzten Weltkriegs, auf mit dir. Gib Laut, Hund der Schlacht, und faß uns – *er zeigt* –, faß sie doch alle. Soll doch die Nacht der Zeiten uns ihr Sackschwarz über den Kopf stülpen und – *er zeigt* – endlich zuschnüren. Sogeannter herzlicher Planet, sogenannte friedensstiftende Erde, enttarne dich endlich als geheime Superwaffe, die sich brüllend im Kreis dreht – *er dreht sich ein paarmal rundum, und die Umstehenden weichen auseinander* –, und erledige als fahler, formloser, humorloser, nachdummer Tod uns alle.

Er macht Miene, abzugehen – wartet dann aber, als könne das Gesagte doch nicht das letzte Wort sein.

GREGOR

Vor ein paar Jahrhunderten war es im Tal hier üblich, sogenannte »Blattmasken« herzustellen. Zwischen den holzschnitzten Blättern öffnete sich dann ein Mund, und es schauten menschliche Augen hervor. Einmal habe ich uns – nicht nur uns drei – so zusammen im Laub gesehen. Ich bin im Spätherbst durch einen großen Park gegangen, der bedeckt war mit abgefallenen Blättern, der Abglanz des Sonnenuntergangshimmels darauf, und die Blätter bewegten sich leicht zwischen den Halmen, und manchmal sprang auch eins auf oder überschlug sich. Und während ich mich langsam da durchbewegte, stiegen aus dem Laub die Gesichter und die Geschichten von uns allen auf: es war ein Gesicht und eine Geschichte, und dieses eine Gesicht und die eine Geschichte, das weiß ich seitdem, muß das Ziel der Arbeit sein, nicht nur meiner Arbeit, sondern unserer aller Arbeit. Die Bewegung dieser abgefallenen Blätter im Gras war das Sanfteste, was je ein Mensch gesehen hat! Aber jetzt ist es, als liefen nur noch einzelne davon im Finstern hinter mir her und knackten und knisterten wie die Schritte von Hunderten oder von Verfolgern. Hier ist nun mein Entschluß: Betrachter ihr zwei das Haus und das Stück Land als euer Eigentum und verfahrt damit, wie euch beliebt. Ich verzichte, und das tut nicht einmal besonders weh. Ich bin im Moment fast erleichtert darüber. Verspielt nur das Land – das ist sogar recht: unsereinen stehen weder Boden noch Haus zu, wir sind nur wir als Verlierer. Wir stammen von Verlierern ab, die wie Käselaibe ins Grab gerollt sind – *er zeigt* –, und wir werden ihnen ebenso nachrollen, jeder für sich. Wir werden uns vielleicht noch öfter irgendwie sehen, und wir werden uns nie mehr sehen. Ja, wir sehen einander gerade zum letzten Mal. *Er wendet sich plötzlich an das Kind.* Und hier sitzt er schon, der kommende Verlierer, der für das Fortsetzung-*folgt* sorgen wird. Da hockt er auf seinem weißen Verlierer-Hintern, den schon bald – *er zeigt in den Raum* – die vielfältigsten Jagdpächter mit ihrem Schrot spicken werden. Schon schaut er dumm drein wie der im voraus Schuldiggesprochene, und sein ganzer Stolz ist der Knall, mit

dem sein aufgeblasener Kaugummi platzt. *Das Kind rasselt leise.* Er wird ein Sklave sein wie sein Vater und sein Großvater, und er wird ohne Bedenken den nächsten Sklaven zeugen, der wiederum brav den Nachwuchssklaven in die Welt setzen wird. Nie wird ihm die Idee von irgendeiner weiterzugehenden Hinterlassenschaft kommen, gedächtnis- und orientierungslos wird er mit seinesgleichen in gleichwelchen Unterschluß kriechen und in eine Himmelsrichtung den Kopf nur beim Kriegsspiel heben. Er wird einer der Schreihälse sein, die im Namen aller auftreten, und die keiner haben will. Mit Geld wird er klinkern, wo es für ihn nichts zu kaufen gibt, und das große Wort wird er führen, während ihn die, die das Sagen haben, schweigend verachten. Bald werden aus den Schultaschen der andern die kleinen Sachen fehlen, und er wird der grinsende Dieb sein. Er wird der eifrige Löscher und der Brandstifter sein. Jemand wird im Maisfeld liegen, und er wird der Mörder sein. Oder er wird nichts von dem allen sein und der freundlichste der Menschen sein und mit seiner Sanftmut jeden Streit beruhigen und eines Tages den Kopf senken und einen langgezogenen, nie mehr vergehenden Leidenston von sich geben und sagen: »Das Dorf – setzt dessen Namen ein – widert mich an. Die Welt widert mich an. Es ist nicht schade um mich. Es ist nicht schade um uns Menschen.« Und wieder wird einer verloren gegangen sein, und die Jagdpächter werden nicken und sagen: »Ja, ja.« Und ich, ich will nie mehr euer Einspringer sein. Ich weiß jetzt: Ihr Verwandten, ihr seid die Bösen. *Das Kind rasselt sich frei vom Gesagten.*

SOPHIE
Was du da sagst, ist nicht erlaubt. Geh weg von hier, für immer.

GREGOR
Es hat mir weh getan, derart zu reden.

SOPHIE
Mir tut es weh, zu sagen, daß hier nicht mehr dein Platz ist.

GREGOR
Wir haben alle diesen Platz verspielt.

SOPHIE
So wie du sprichst, so redet keiner aus demselben Dorf, demselben Tal, sondern der Böse.

GREGOR
Der Böse mit der zugeschnürten Kehle? Der Böse mit den
schweren Armen? Der Böse mit dem Schmerz hier? *Er zeigt
auf sich.*

*Novo tritt hinten in den Torbogen und steht dort, ohne
Maske.*

SOPHIE
Der Schmerz ist hier bei mir und sagt zu dir: Du stürzt. Und du
stürzt tief. Und auf deinem Sturz bist du allein. Kein Schimmer
Trost für jemanden, der ist, wie du bist: der einem anderen die
Freude an sich selber nimmt, und der das Böseste vom Bösen
tut: der einem Kind im Namen eines Wahnweltbilds die Zu-
kunft stiehlt. *Beide schauen weg in den Zuschauerraum.*

GREGOR
Schauerliches Mißverständnis.

SOPHIE
Befreie uns von deiner Anwesenheit und laß uns Lebende in
Ruhe.

HANS
leise zu den drei Genossen:
Sagt »Jammer«.

DIE DREI
leise:

»Jammer.«

HANS

»Wer hilft?«

DIE DREI

»Wer hilft?«

HANS

Schaut weg von mir.

ANTON

Der Fluß ist ausgetrocknet.

IGNAZ

Der Milchstand abgerissen.

ALBIN

Der Dorfkrug ohne Wein.

HANS
Schwer wird das Gehen auf der Erde.

ANTON

Die Sonne ist aus Eis.

IGNAZ

Sie weigert sich, zu scheinen.

ALBIN

Ich sehe hinter dem bösen Mond einen noch böseren aufgehen.

HANS

Blickt, Sterne, endlich auf andre Erdbewohner herab.

ANTON

Der Mann am Brunnen ist ein Tunichgurt.

IGNAZ

Die barfußige Dame hebt nicht mehr im Gras den Rocksaum.

ALBIN

Der Knabe mit der roten Weste spuckt auf uns.

HANS

Das Mädchen mit dem Wasserheber ist kein Bild des Lebens
mehr. Singt das Welgeschrei. Schreit im Takt. Steht auf gegen
die sogenannte Schöpfung und singt, nach Leibeskräften
falsch, unser Klage- und Rachelied!

Sie singen nach Leibeskräften falsch.

ANTON

Versunken das Gestade der Liebe.

IGNAZ

Ich liege zuckend an keinem Ufer.

ALBIN

In der entzweigebrochenen Nuß-Schale windet sich mein Ge-
hirn, kein Mann mit dem Lösungswort hilft mir heraus, nie-
mand mehr wird sich lieb zu mir dazuhocken, mein verzwei-
felnder Blick findet kein Augenpaar, meine Lippen zucken in
Fassungslosigkeit, und ich japse zu keinem Himmel in den
letzten Wellen vor dem Nichts-Nichts-Nichts.

HANS

wendet sich an die alte Frau:

»Es gibt keinen Trost.«

DIE ALTE FRAU

»Es gibt keinen Trost.«

HANS

Es gibt weder Erkenntnis noch Gewißheit. Es gibt nichts Ganzes, und was ich denke, denke ich allein, und was mir allein einfallt, ist nicht Wahrheit, sondern Meinung, und es wirkt keine Weltvernunft, und das gemeinsame Menschheitsziel geht mehr denn je um als Gespenst.

DIE ALTE FRAU

Im Essigschwamm ist nicht einmal mehr Essig.

HANS

Im Mann mit dem Heißblick scheppern die Mühlseine.

DIE ALTE FRAU

Aus dem Mund der Sterbenden schwebt kein Kind als gerettete Seele auf.

HANS

Die Spitzen der Kirchtürme ragen als Spieße im Feindesland.

DIE ALTE FRAU

Die Seitenwunde stinkt, und die rubinleuchtenden Sterne gehören zum Mörderbären.

HANS

wendet sich an das Kind:

Es gibt keine Einheit zwischen oben und unten. *Das Kind rasselt.* Das Blau des Himmels ist nur unser kindisches Flehensblau. *Das Kind rasselt.* Niemand will uns, und niemand hat uns je gewollt. *Das Kind rasselt.* *Altmäblich fallen alle andern, außer Nova, in Hans' Gesang ein.* Unsere Häuser sind im Leeren stehende Verzweiflungspaläste. *Das Kind rasselt.* Unsere Wendeltreppen, links oder rechts gedreht, führen zu nichts als zu Stapeln alter Zeitungen. *Das Kind rasselt.* Die steinernen Herolde mit den Friedenszweigen oben auf unseren Palästen sind nicht bloß so stumm im Maschinenlärm – *das Kind rasselt* – und nicht bloß so schwarz von den Abgasen – *das Kind rasselt* – und stehen immer weniger als Steinmale – *das Kind rasselt* – und verwehen immer mehr als irgendein Sand. *Das Kind rasselt.* Wir sind nicht auf dem falschen Weg, sondern auf gar keinem. Ja, nicht verwurzelt sind wir, sondern erstarrt. Unterwegs auf hoher See, strecken wir verschmürrt, geknebelt, beatmet mit der Nügendwo-Luft, im schalltoten Wandschrank, wo nur

noch das Böse wirklich ist, und wir uns nicht einmal, wie einst im Sprichwort, ans eigene Herz wenden können. *Ja, auf mich drückt ein Sterbengewicht, und mein Körper* *mit sich zur Todebarke – und das schlimmste ist, daß wir, statt wie einst die Untergehenden die Leber* *sen, ihnen auch noch die Feste verderben!* Denn wer von uns, im Untergang, spricht wenigstens den Namen seines Geliebten? *Er kann plötzlich lachen.* Aber wenigstens packt mich jetzt die wilde Fröhlichkeit über die Verkommenheit von uns allen. *Er dreht sich um sich selber in einem grotesken Tanz. Er hält inne und klagt:* Wie verlassen die Menschheit ist. Wie verlassen die Menschheit ist.

Nova tritt dazwischen, und die andern richten nach und nach die Blicke auf sie, zuletzt auch Hans. Sie gibt Anton, Ignaz und Albin einen Wink und verschwindet dann durch den Torbogen. Die drei tragen nun die außen an der Mauer lehrende Leiter durch das Tor in das Innere und kommen wieder zurück. Wie ein Torso erscheint Nova oben über der Mauer und stützt sich dort auf. Das Kind nimmt den Stock und stößt ihn, mit Hilfe der alten Frau, kräftig auf. Alle wenden sich Nova zu. Diese spricht ruhig, leichtbin, und zugleich doch dringlich. Das Reden fällt ihr immer wieder sehr schwer.

NOVA

Nur ich bin das hier, Abkömmling aus einem anderen, nicht gar verschiedenen Dorf. Doch seid gewiß: aus mir spricht der Geist des neuen Zeitalters, und der sagt euch jetzt folgendes. Ja, es gibt die Gefahr: und nur dadurch kann ich reden, wie ich reden werde: im Widerstand. So hört jetzt mein Dramatisches Gedicht. – Es ist schon recht, nicht mehr dahinzuräumen, aber weckt einander doch nicht mit Hundegebell. Ihr seid nicht die Barbaren, und keiner von euch ist der Schuldige, und gerade in euren Verzweiflungsausbrüchen habt ihr vielleicht bemerkt, daß ihr gar nicht verzweifelt seid. Verzweifelt wärt ihr schon tot. Man kann nicht aufgeben. Spielt also nicht zur Unzeit die einsamen Menschen: denn wenn ihr euch selber zuge-tan bleibt, seht ihr da nicht in der Verlassenheit einen Schimmer der Götter? Es gibt dieses Wort, und es ist durch kein anderes

ersetzbar. Es stimmt freilich, daß es in eurer Geschichte keinen einzigen stichhaltigen Trost gibt. Aber laßt das Gegrübel über Sein oder Nicht-Sein: das Sein ist und wird weitergedacht, und das Nicht-Sein ist nicht denkbar – es gibt darüber nur ein Brüten. Wißt, wie gleich ihr seid – wißt, wie ihr gleich seid. Bloß ich sage das. Aber nur Ich bin nicht nur ich. Ich-Ich kann das Leichteste und Zarteste unter dem Himmel sein, und zugleich das All-Umfassende – das Entwaffnende. »Ich!« bin der einzige Held – und ihr sollt die Entwaffnenden sein. Ja, das Ich ist die menscherhaltende Menschennatur! Der Krieg ist fern von hier. Das zwischen euch Vorgefallene sei euer letztes Drama gewesen, das gerade Gesagte sei ungesagt. Unsere Heerscharen stehen nicht grau in grau auf den grauen Betonpisen, sondern gelb in gelb in den gelben Blütenkelchen, und die Blume steht hochauferichtet als unser heimlicher König. Ja, die Verneigung vor der Blume ist möglich. Der Vogel im Gezweig ist ansprechbar, und sein Flug macht Sinn. So sorgt geduldig in der mit künstlichen Farben fertigmachten Welt für die widerbelebenden Farben einer Natur. Das Bergblau ist – das Braun der Pistolenasche ist nicht; und wen oder was man vom Fenschen kennt, das kennt man nicht. Geht in der ausgestöpselten freien Ebene, als Nähe die Farben, als Ferne die Formen, die Farben leuchtend zu euren Füßen, die Formen die Zugkraft zu euren Häupten, und beides eure Beschützer. Unsere Schultern sind für den Himmel da, und der Zug zwischen der Erde und diesem läuft nur durch uns. Geht langsam und werdet so selber die Form, ohne die keine Ferne Gestalt annimmt: ohne Linien seid ihr nicht ihre Meister. Und glaubt nicht den Steigerungen: sie sind eine Sache der Launen – höchste Gipfel kann man nicht erobern, nur erspazieren. Tretet in den Moment der aufgehenden Sonne, die euer Maß sein wird: nichts als »die Sonne und ihr«, und die Sonne euer Weiterwinke: die Sonne, sie hilft. Die Natur ist das Einzige, was ich euch versprechen kann – das einzig stichhaltige Versprechen. In ihr ist nichts »aus«, wie in der bloßen Spielwelt, wo dann gefragt werden muß: »Und was jetzt?« Sie kann freilich weder Zufallsort noch Ausweg sein. Aber sie ist das Vorbild und gibt das Maß: dieses muß nur täglich genommen werden. Der gelbe Falter verherzt das Himmelsblau. Die Spitze des Baums ist

die rechnermäßige Befreiungswaffe. Sie zeigt. Überzeugt euch – folgt dem projektillosen Lauf – schaut. Die ziehenden Wolken, auch wenn sie dahinragen, verlangsamen euch. Wenn kraft des in der Ferne zitternden Flusses mein innerstes Herz erzittert, dann erst bin ich die Seiende. *Das Kind stößt den Stock auf-Einsetzen der Karawannenmusik.* Wer sagt, daß das Scheitern notwendig ist? Überhört den Schluckauf der Sterbenden: sie lügen. Denkt nach: habt ihr euren Krieg nicht hinter euch? So verstärkt die friedliche Gegenwart und zeigt die Ruhe von Überlebenden: das Ich ist ruhig. Und das Wissen, daß ihr Überlebende seid, macht zugleich heiß. Hier ist das Gegenhaus zu einem Krankenhaus, und was von weitem vielleicht der drohende Kopf des Todes war, entfaltet sich beim Näherkommen als Kinderspiel. Die schwarzen Augenhöhlen gehören zu einem freundlichen alten Mann. Schüttelt euer Jahrtausendbett frisch. Bewegt euch. Die lebenslang Siechen, das seid nicht ihr. Eure Kunst ist für die Gesunden, und die Künstler sind die Lebensfähigen – sie bilden das Volk. Übergeht die kindfernen Zweifler. Wartet nicht auf einen neuen Krieg, um geistesgegenwärtig zu werden: die Klügsten sind die im Angesicht der Natur. Blickt ins Land – so vergeht die böse Dummheit. Habt ihr nicht alle schon die Weite erlebt? Die Weite gilt – ohne Haus oder Zweithaus irgendwo. Laßt ab von dem Zweitgeschwätz und bietet euren Nachkömmlingen nicht das Teufelsprofil. Das Haus der Kraft, das ist das Gesicht des andern. Und verachtet die unernsten Spötter: es ist noch immer – seid dankbar. Die Dankbarkeit ist die Begeisterung, und erst das Bedanke erscheint als die Dauerform – erst die Dankbarkeit gibt den Blick in die weite Welt. Hier, jetzt, ist das Fest der Erkenntlichkeit. So laßt euch nicht nachsagen, ihr hättet den Frieden nicht genutzt zu Werken: euer Arbeiten soll ein Wirken sein – gebt etwas weiter. Weitergeben tun aber nur, die etwas lieben: liebt eines – es genügt für alles. Die Liebe erst ermöglicht die Sachlichkeit. Nur du, Geliebter, gilts. Dich liebend, erwache ich zu mir. *Das Kind stößt den Stock auf. Die Alte daneben biff.* Und entwertet nicht den euch endlich gelingenden Ernst mit Wizen: es gibt keine guten Wizen. Es ist richtig: viele, auch im prächtigsten Aufzug, sind unfähig zum Festesblick. Aber wenn die meisten nicht erhebbbar sind, seid die Erhebbar.

Freilich seid ihr wenige – aber die Wenigen, sind sie denn wenig? Seht weg von den Ausgekokchten, den viehischen Zweibeinern. Sie sind vielleicht schlau, ihr aber, seid wirklich. Folgt der Karawanenmusik. Sind die Menschen insgesamt nicht die Unverdrossenen? *Sie steigt eine Stufe höher.* Geht so lange, bis ihr die Einzelheiten unterscheidet, so lange, bis sich im Wirrwarr die Fluchtlinien zeigen; so langsam, daß euch wieder die Welt gehört, so langsam, daß klar wird, wie sie euch nicht gehört. Ja, bleibt für immer fern von der kraftlos-gewalttätigen, der als Macht auftretenden Macht. Die gute Kraft ist die des Übersehens. Vernichtet – aber nur durch Licht. Bewegt euch – damit ihr langsam sein könnt: Die Langsamkeit ist das Geheimnis, und die Erde ist manchmal etwas sehr Leichtes: ein Schweben, ein Ziehen, ein gewichtloses Bild, ein Sinnreich, ein Eigenlicht – übernehmt dieses Bild für euer Weitergehen: es gibt den Weg an, und ohne das Bild eines Weges gibt es kein Weiterdenken. Klagt nicht darüber, daß ihr allein seid – seid noch mehr allein. Die Not gibt den Ort: da hinten im Stockschwarz schimmert ein Weher; da hinten jenseits der Grabkreuze schimmern die Pyramiden; gleich nebendraußen rauscht der Baum vorbei als Omnibus. Überliefert das Rauschen. Erzählt den Horizont. Übt, übt die Kraft der schönen Überlieferung – damit das Schöne nicht jedesmal wieder nichts war. Erzählt einander die Lebensbilder. Was gut war, soll sein. Verlangamt euch mit Hilfe der Farben – und erfindet; seht das Grün und hört das Dröhnen, und verwandelt eure unwillkürlichen Seufzer in mächtige Lieder. Ja, in den wahrenhaften Momenten entsteht ganz natürlich das Gebet zu den Göttern: der Himmelschrei ist die Form, und die Form zeigt im Raum die Arkade: unsre Kunst muß aus sein auf den Himmelschrei! Ihr andern, hört das Singen der Schöpfer. Es gibt die Landschaft, wo ihr euch im Kreis drehen könnt, und die Leere hinter euch wird wieder fruchtbar, die Leere vor euch voll der Erwartung der künftigen Gehenden, der kalte Satellit wieder »der helläugige Mond«. Blickt in das Fruchtbild und laßt euch nicht die Schönheit ausreden – die von uns Menschen geschaffene Schönheit ist das Erschütternde. Erfindet immer neu das Rätsel: bereibt die Enträtselung, die zugleich das Eine Rätsel verdeutlicht, als das wir jeden Morgen erwachen und jeden

Abend uns zur Ruhe legen. Vergingen nicht schon viele Nächte ohne die Angst, Stirn an Stirn mit einem Kind, einem Tier, der bloßen Luft – und ihr fander euch wieder mit den Umrissen der Sternbilder? Die Erkenntlichkeit, das sind die warmen Augen, das Gegenteil von den zwei Dolchfingern drin. Merkt euch: sooft ihr starr angeblickt werdet vom entgegenkommenden Kind, seid ihr die Ursache. *Sie steigt eine Stufe höher. Deutlicher die Muske, die bis zum Schluß an Inständigkeit zunimmt.* Viele Tarnungen anzunehmen wird auf dem Weiterweg euer Geschick sein, und manch fröhlichen Schwindel zieht zu Recht jeder öffentlichen Wahrheit vor. Zu tun als ob, ist eine Kraft. Ja, verleugnet euch, verbergt euch, sagt, daß ihr nicht seid, die ihr seid. Nur die Zugknöpfen erinnern sich. Spielt gewissenslos die Possen – die Sätze, Gebärden und Blickwechsel – der Allgählichkeit. Man kann sich nicht immer haben – sich zu verlieren, gehört zum Spiel. Spielt euer Spiel – aber es sei beseelt. (Und doch: Stolz geht nur der Unmaskierte!) *Das Kind stößt den Stock auf.* Immer wieder wird einer von euch der lebende Tote sein müssen: Schließ dann die Augen und hell dir auf dein verlorenes Gesicht. Schließ die Augen, und aus dem Nachbild der Sonne entsteht der neue Kontinent. Geht hinaus in den unbekannten Erdteil, mit menschlicher Langsamkeit. Ich sehe vor uns ein großes Reich, das noch leer ist. Laßt die Illusionslosen böse grinsen: die Illusion ist die Kraft der Vision, und die Vision ist wahr. *Das Kind stößt den Stock auf. Alle nehmen die Masken ab.* Gehend, versäumt nicht die Schwellen zwischen dem einen Bereich und dem nächsten: erst mit der Erkenntnis der Übergänge erhebt sich der Wind des anderen Raums, und die kreisenden Raben sind keine Unglücksvögel, sondern bringen euch Heroen die Speise. Ja, überliefert form-sehnsuchtsdurchdrungen die heile Welt – das Hohnlachen darüber ist ohne Bewußtsein. (Es hat den falschen Namen: es sind die Kreierlaure der Seelenkadaver.) Mephisto ist hier nicht die Hauptfigur. Die Gegensprechanlage ist ohne Strom. Die Seelenfänger treten woanders auf; und wenn euch ein Tod angst macht, dann habt ihr ihn falsch gelesen. Die Toten sind das zusätzliche Licht – sie verwandeln euch. Macht euch nichts aus eurer Unfähigkeit, sie anzureden: eine Silbe genügt. Aber mehr noch gedenkt unsrer Ungeborenen, gekrümmt in den Bäumen

– verwandelt euch. Zeugt das Friedenskind! Ja, zieht auf die Friedenskinder – rettet eure Helden! Sie sollen bestimmend sagen: Krieg, laß uns in Ruhe. *Sie steigt ein, zwei Stufen höher, so daß sie jetzt fast als ganze über der Mauer steht.* Ihr Leute von hier. Ihr seid die Zuständigen. Ihr seid weder unheimlich noch ungeheuer, sondern unfäßbar und unerschöpflich. Laßt euch nicht mehr einreden, wir wären die Lebensunfähigen und Fruchtblosen einer End- oder Spätzeit. Weist mit Entrüstung zurück das Geleier von den Nachgeborenen. Wir sind die Ebenbürtigen. Wir hier sind so nah am Ursprung wie je, und jeder von uns ist bestimmt zum Weltoberer. Soll die Zeit des Lebens nicht die Episode des Triumphs sein? Ja, die Zeit unseres Daseins soll unsre triumphale Episode sein! Vielleicht gibt es keine Orte einer Wildnis mehr; aber das Wilde, immer Neue, ist noch immer: die Zeit. Es wird immer wieder ernst. Das blechernen Ticken der Uhren besagt nichts. Die Zeit ist jenes Vibrieren, das euch durch das verfluchte Jahrhundert hilft, und zugleich das Lichtzeit des Überdauerns. Nur die Blicklosen halten das für ein Bild. Zeit, ich habe dich! Leute von hier: vergeßt die Sehnsucht nach den vergangenen heiligen Orten und Jahren. Mit euch ist die heilige weite Welt. Jetzt ist der heilige Tag. Wirkend arbeitend, seht ihr ihn und könnt ihn fühlen. Jetzt: das sind die Farben. Ihr seid jetzt, und ihr seid die Gütigen. Daß ihr seid, ist ein Datum. Handelt danach. Und laßt ab von dem Gegrübel, ob Gott oder Nicht-Gott: das eine macht sterbensschwindlig, das andre tötet die Phantasie, und ohne Phantasie wird kein Material Form: diese ist der Gott, der für alle gilt. Das Gewahrwerden und Prägen der Form heilt den Stoff! Gottlos allein, schwanken wir. Vielleicht gibt es keinen vernünftigen Glauben, aber es gibt den vernünftigen Glauben an den göttlichen Schauer. Es gibt den göttlichen Eingriff, und ihr alle kennt ihn. Es ist der Augenblick, mit dem das Droschwarz zur Liebesfarbe wird, und mit dem ihr sagen könnt und weitersagen wollt: Ich bin es. Ihr weint, und es weint – ihr lacht, und es lacht. Ja, es gilt: dem langsamen Blick, wenn dieser zugleich ein Aufblicken ist, lächeln aus den Dingen die Antlitze der Götter. (Seht das Wunder und vergeßt es.) Und die Stimme der Gottheit geht so: Du kannst dich liebhaben. (Wenn ihr euch selber nicht zugeneigt seid, ist es besser,

ihr seid tot.) Leute von jetzt: entdeckt, entgegengehend, einander als Götter – als Raumaushalter, Raumerhalter. Wollt es, werdet es, seid es – und führt euch nicht auf als die Hunde, bei deren Anblick sofort die Phantasie erstirbt. Menschen, götterflüchtige Götter: Schafft den großen Satz. Wollt den Sprung. Seid die Götter der Wende. Alles andere führt ja zu nichts – nichts sonst führt mehr zu etwas. Es ist der Freundesdienst, durch den die Freude möglich wird, und die Freundschaft umtanzt dann den Erdkreis. Die Freude ist die einzige rechtmäßige Macht. Sie baut den durchsichtigen Turm in die Landschaft – alltäglich, verlässlich: er will nur erobert sein. Mit dem Atem der Freude taucht im regulierten Fluß die ehemalige Insel auf! Erst wenn ihr euch freut, geht es mit rechten Dingen zu. *Sie spricht immer langsamer. Das Kind stößt den Stock auf.* Leute von jetzt – Menschen der Freude: Es bleibt freilich dabei, daß es in unsrer aller Geschichte keinen stichhaltigen Trost gibt. Wer mißt? Die machtabenden Kindermörder verschwinden ungestraft im Dunkeln, und die gemeuchelten Seelen – sind die Seelen nicht unsere Kinder? – bleiben ungerächt. Die Ruhe ist nur episodisch: die Lebenden sind die ewig Getriebenen. Was gerade noch der Anfangsbaum eines Hains war, löst sich beim nächsten Blick auf in das Nichts, und die rieselnden Brunnen stützen um zu Barrikaden. Die Hoffnung ist der falsche Flügelschlag. Das wüste Seutzen im Vorbeigehen, links und rechts, ist nicht überhörbar. Die Freudeverderber sind überall, und der ärgste von ihnen ist durch das glücklichste Leben nicht wegzudenken: mit dem Schmerz aller Schmerzen biegen wir ab vom aus der Vorzeit in die Vorzeit fließenden schönen Wasser und erwarten mit fassungslosem Grausen den affenartig geschwinden Raumsturz des Todes. Nein, wir können nicht nichts sein wollen! Unter der Freuden Sonne gehend, schlucken wir zuinnerst die Bitterkeit. Liebe Leute von hier: es gibt in unsrer Menschengeschichte nirgends einen stichhaltigen Trost. Die Schreie des Grauens werden sich ewig fortsetzen. Unsere Geborgenheit ist das Nirgendwo. Das einzig wirkende Beten ist die Danksagung: euer Flehen um Gnade weckt bloß die Nichtszeichen. Das Übernatürliche ist nicht zu erwarten. Aber seid ihr bei Trost nicht auch schon, wenn ihr im fließenden Wasser langsam das Blatt treiben seht? Nach dem Blindmo-

*Das Spiel vom Fragen
oder Die Reise zum Sonoren Land*

ment des Schmerzes der Augenblick des Humors! So richtet euch auf und seht den Mann im dunklen Anzug und weißen Hemd, seht die Frau, die jenseits des Flusses auf dem Balkon in der Sonne steht. Beweist, gegen den Allesverschlinger, mit euren Mitteln, unseren menschlichen Trotz! Ein Mensch, der lebt, schaut, wo noch etwas lebt. Jedem noch so flüchtigen Kuß einen Segen. Und jetzt zurück auf eure Plätze, jeder auf den seinen. Bewegt euch, in unauffälliger Langsamkeit. Folgt den Linien der Planken hier, die vor Fluchlinien glänzen. Langsam vorangehend, formt die Schleife der Unendlichkeit. Dämonisiert den Raum, durch Wiederholung. Ruhig vom Entschluß, wird die Welt. Nur das Volk der Schöpfer, jeder auf seinem Platz, kann werden und sich freuen wie die Kinder. Euer Bett steht im Freien. Im Leeren ergeht euch den Weg. Legt euch die Laubmaske an und verstärkt das vollkommen-wirkliche Raschen. In der Erschütterung erst seht ihr scharf. Die Form ist das Gesetz, und das Gesetz ist groß, und es richtet euch auf. Der Himmel ist groß. Das Dorf ist groß. Der ewige Friede ist möglich. Hört die Karawanenmusik. Zieht dem alledurchdringenden, allesumfassenden, alles würdigenden Schall nach. Richtet euch auf. Abmessend-wissend, seid himmelwärts. Seht den Pulsanz der Sonne und traut euerm kochenden Herz. Das Zittern eurer Lider ist das Zittern der Wahrheit. Laßt die Farben erblühen. Haltet euch an dieses dramatische Gedicht. Geht ewig entgegen. Geht über die Dörfer.

Sie steigt von der Leiter und kommt durch den Torbogen, mit einer Krone in der Hand. Sie tritt zum Kind und bedeutet diesseits, sich in die Mulde der Steinbank zu setzen. Das Kind rückt hin. Nova setzt ihm die Krone auf. Man gruppiert sich um das Kind herum und legt sich die Laubmasken an. Die Karawanenmusik.

Salzburg, Herbst 1980 und Winter 1980/81